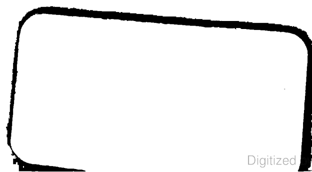

NEDL TRANSFER
HN 3R7D 4



Georgina Lowell
Rome, 1858.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE EN ITALIE

PARIS. — TYP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

EN ITALIE

PAR

JOHN COINDET

ANCIEN PRÉSIDENT DE LA CLASSE DES BEAUX-ARTS DE GENÈVE

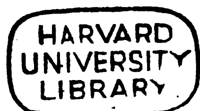
NOUVELLE ÉDITION

PARIS

Vve JULES RENOUARD, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON

1856


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

A

SON ALTESSE ROYALE

MONSEIGNEUR

LE PRINCE ALEXANDRE DE PRUSSE

MONSEIGNEUR,

Les dédicaces ne sont plus guère de mode; mais il le sera toujours d'exprimer une légitime reconnaissance. C'est avec Votre Altesse Royale que j'ai eu deux fois l'avantage de visiter une partie de l'Italie, et c'est pour Elle que j'ai préparé cette *Histoire de la peinture* comme un souvenir de nos voyages. C'est donc à vous, Monseigneur, que je dois des études si pleines d'intérêt et les nobles jouissances qu'elles procurent; vous en avez été la cause et le promoteur, daignez en agréer le résultat.

Comme Génevois, je ne saurais non plus oublier ce que mon pays doit à votre royale famille. Il serait trop long de rappeler ici tous les témoignages de bienveillance qu'il en a reçus; il suffit de dire que c'est à Sa Majesté Frédéric-Guillaume III que Genève doit en grande partie son retour à l'indépendance, son existence comme nation.

Ce bienfait, dont le souvenir vit dans le cœur de tous les Génevois qui aiment et honorent leur patrie, et le récent séjour parmi nous de Votre Altesse Royale, qui nous rappelait constamment cette bienveillance traditionnelle, me font un besoin autant qu'un devoir de vous exprimer publiquement notre respect, notre reconnaissance et notre dévouement.

Daignez, Monseigneur, agréer l'expression de ces sentiments aussi profonds que sincères, avec lesquels j'ai l'honneur d'être

De Votre Altesse Royale,

Le très-humble et très-obéissant serviteur,

J. COINDET.

PRÉFACE

En 1815, je fis un voyage en Italie, en société de quelques personnes fort désireuses de voir les chefs-d'œuvre des beaux-arts. Chose rare! la réalité dépassa notre attente; mais notre curiosité s'amortit par la profusion même des objets qui devaient l'exciter; nous arrivâmes très-vite à la satiété. Ce fut comme une indigestion de tableaux, d'antiquités, de monuments, et, tous ces objets se confondant dans nos souvenirs, il ne nous en restait qu'une impression confuse, un pêle-mêle sans ordre et sans choix.

Nous avions pris part au banquet des beaux-arts avec plus d'appétit que de discernement; nous en portions la peine, et ce n'était pourtant pas tout à fait par notre faute.

Nous nous étions trouvés à la merci des *Guides*. Je dis *Guides* et non pas *ciceroni*, sotte espèce de perroquets qui répète sans comprendre, et commet les plus étranges bévues : passe encore de les prendre pour indiquer le chemin du sanctuaire, mais à condition qu'ils n'en franchiront pas le seuil. Les *Guides*, au contraire, sont des ouvrages la plupart faits par des hommes

d'un mérite réel, quelques-uns par des écrivains distingués, mais qui ont, en général, le défaut d'exagérer l'importance des objets dont ils traitent, même des plus minímes. L'orgueil national trouve une satisfaction bien innocente dans cette petite vanité : on accroît sa propre importance en agrandissant celle du lieu qu'on habite.

L'étranger que l'expérience n'a pas encore instruit se laisse prendre à ces magnifiques descriptions. C'est ce qui nous arriva, faute d'avoir pu, avant notre départ, acquérir des connaissances suffisantes pour nous diriger nous-mêmes dans ce labyrinthe de galeries et de collections qui s'appelle Italie.

Je ne connais pas de sort plus digne de compassion que celui d'un amateur ainsi jeté, sans boussole, dans ces catacombes des beaux-arts qu'on décore du nom de Musée, tiraillé d'un côté par l'auteur du livret, de l'autre par ses instincts du beau, ne sachant qui écouter, n'osant se faire une opinion, et encore moins l'exprimer.

Une petite aventure, — *quorum pars magna fui*, — fera mieux comprendre à quels désagréments est exposé l'amateur livré à la merci de son *Guide*.

C'était à Cologne; il y a de cela quelque vingt ans. Je savais qu'il existait dans cette ville un des chefs-d'œuvre de Rubens, la *Crucifixion de saint Pierre*, et, fort impatient de le voir, aussitôt débarqué, je m'acheminai vers l'église où figure cette peinture. J'y arrivai en même temps qu'une nombreuse famille d'Anglais, tous leur *Guide* à la main; le sacristain nous introduisit, et nous mena droit au Rubens. Je confesse, à ma louange, que je restai froid, parfaitement froid : c'était bien le sujet que je connaissais déjà par la gravure; la peinture était fort belle et merveilleusement conservée, et pourtant, bien que je m'indignasse de mon indifférence, je restais indifférent. Les Anglais se répandirent en cris d'admiration : *How beautifull! how splendid! how magnificent!* Quand ils eurent tout dit, le sacristain, faisant tourner la peinture sur un pivot, nous mit en face de l'original; ce que nous venions de voir n'était qu'une copie!

Cette fois, je fus ravi, enchanté. Les Anglais étaient rouges de colère; ils avaient épuisé leur vocabulaire: or comment répéter devant l'original les mêmes éloges que, sur la foi de leur *Guide*, ils venaient de prodiguer à la copie, et avec quelle emphase! L'un d'eux se mit en position de rendre, par une leçon du noble pugilat, celle que le sacristain lui avait donnée sur les beaux-arts; je fus obligé de me faire le champion de l'Église.

Combien souvent, en Italie, votre *Guide* ne vous met-il pas en présence d'un misérable *pasticcio*, offert à votre admiration comme l'une des merveilles de l'art! et le pastiche ne tourne pas sur un pivot, par la raison très-simple qu'il n'y a rien derrière. Le *Guide* affirme que c'est un chef-d'œuvre, votre bon goût vous dit que c'est mauvais ou médiocre, mais les connaissances positives vous manquent pour asseoir votre jugement; incertain, combattu, mécontent, vous quittez la place, découragé parce que vous ne savez que croire, et vous finissez par ne plus rien regarder.

Passe encore pour les œuvres plus ou moins apocryphes; mais les chefs-d'œuvre, que dis-je! les merveilles de l'art vous trouveront probablement insensible la première fois que vous les verrez. Léonard de Vinci, au couvent delle Grazie, à Milan; le Correggio, dans la cathédrale de Parme; Michel-Ange, à la chapelle Sixtine; Raphaël, au Vatican, vous étonneront, non par la vivacité de votre admiration, mais par la grandeur de votre désappointement. Accoutumés que nous sommes aux séductions de la peinture à l'huile, la fresque surprend notre goût, comme ces fruits des tropiques si vantés des voyageurs, et dont la saveur étrange, la première fois qu'on y goûte, les fait jeter au loin comme détestables; on y revient, et l'on finit par avouer que rien ne l'égale.

Vingt fois j'ai été passer des heures entières devant la *Cène* de Léonard de Vinci, d'abord par devoir, résolu que j'étais à découvrir ce qu'on pouvait trouver de beau dans cette fresque terne, lourde et presque effacée; ensuite avec plaisir, et, enfin, avec passion, découvrant à chaque nouvelle visite des beautés

divines, impossibles à décrire, et qu'aucune gravure n'a rendues. A l'indifférence et au désappointement que j'éprouvai la première fois, j'ai pu juger de l'effet que produisent les plus belles fresques sur l'amateur sincère qui ne se laisse pas imposer une admiration toute faite.

De retour dans nos foyers, mes compagnons de voyage me demandèrent de leur donner quelques notions de l'histoire des beaux-arts, et plus particulièrement de la peinture. J'y consentis sans hésitation, pensant que c'était la chose du monde la plus facile, et qui n'offrait d'autre embarras que celui du choix entre le grand nombre d'ouvrages sur ce sujet.

Je n'en trouvai pas un, je dis pas un seul, qui l'ait envisagé au point de vue d'une éducation libérale, aussi éloignée de l'érudition professionnelle que de cette teinture superficielle qui s'arrête aux noms, sans étudier les principes ni les œuvres.

Winckelmann, Schlegel, Lessing, Mengs, Vasari, Visconti, Tiraboschi, Lanzi, d'Agincourt, Hope, Reynolds, et tant d'autres savants ou littérateurs qui ont écrit sur les beaux-arts, sont les uns exclusivement érudits, les autres de simples biographes; quelques-uns traitent seulement des sujets spéciaux. Aucun ne s'est proposé de donner une idée générale, mais suffisamment complète, de la marche des beaux-arts en Italie depuis la Renaissance jusqu'à la fin du siècle dernier, du caractère distinctif de chaque école, du mérite individuel des grands maîtres et de leurs principaux chefs-d'œuvre; enfin, des théories qui ont prévalu, ou dont la discussion dure encore.

Pour atteindre ce but, j'ai lu un nombre considérable d'ouvrages, et, mettant le désir d'être original et piquant fort au-dessous du besoin d'être vrai, j'ai pris largement tout ce qui m'a paru devoir être utile aux personnes qui me faisaient l'honneur de me consulter.

Ces études excitèrent plus d'intérêt que je ne m'y attendais : on me demanda d'y admettre le public.

Telle a été l'origine de ce cours, que j'ai eu l'honneur de donner à Genève devant un nombreux auditoire. L'accueil fait à ce

travail m'autorise à croire qu'il atteint, en partie du moins, le but que nous nous étions proposé, et, dans cet espoir, qui n'est peut-être qu'une illusion née de la reconnaissance et sûrement pas de la vanité, je l'ai livré à l'éditeur.

Cette explication était nécessaire pour excuser les traces que le lecteur retrouvera de la forme primitive de cet ouvrage.

Un mot maintenant sur la marche que j'ai suivie. En voici le plan :

Pour point de départ, l'ART ANTIQUE, dont on retrouve la vivifiante influence au quatorzième siècle, lorsque les artistes revinrent enfin à la recherche de la beauté idéale dans les formes. Romain ou grec, l'art antique offre la même inspiration, la même pensée, le même travail ; le *Laocoon* et l'*Antinoüs* sont grecs, bien que sculptés à Rome.

Pour sujet, l'ART CHRÉTIEN. Son but, c'est la beauté idéale dans l'expression, c'est-à-dire dans la transfiguration de l'âme. De là la prééminence de la peinture chez les modernes ; chez les anciens, ce fut la sculpture qni domina, parce qu'ils cherchèrent, avant tout, la beauté dans la forme, dont la peinture ne peut donner que la ressemblance, tandis que la sculpture donne la forme elle-même.

Quatre grandes époques : la *Barbarie*, la *Renaissance*, la *Perfection*, la *Décadence*.

Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, la Barbarie et l'Église s'accordent à ruiner l'art et ses monuments. L'architecture seule prend un nouveau développement, parce qu'elle est un besoin de l'Église dans les pays nouvellement conquis au christianisme. — Associations d'artistes. — Corporations. — La sculpture et la peinture sont occupées à la fabrication des images, dès que l'Église ne craint plus le retour au paganisme. — Esquisse rapide de l'histoire de l'art jusqu'à la Renaissance. — La Mosaïque.

Nous arrivons ainsi au treizième siècle. De Cimabue à Raphaël ; progrès, renaissance. Dans cette époque se trouve l'histoire des découvertes ; application de la géométrie à la perspec-

tive; gravure; peinture à l'huile. — Supériorité des Toscans. — Les Pisans ouvrent la nouvelle carrière dans toutes les branches. — Sculpture et architecture, Nicolas de Pise. — Mosaïque, Mino de Turrita. — Peinture, Giunta de Pise. — L'école de Florence, au quatorzième et au quinzième siècle. Brunelleschi, Donatello, Ghiberti. A la génération suivante : Beato Angelico, Masaccio, les deux Lippi, et enfin Verocchio et D. Ghirlandajo; le premier, maître de Léonard de Vinci; le second, de Michel-Ange Buonarotti.

Entre la seconde et la troisième époque, Léonard de Vinci. Par la date de sa naissance, ce grand artiste appartient à la Renaissance; par la nature de son talent, comme artiste et comme savant, il est une des plus brillantes lumières de l'ère moderne. Sa place est à part.

Troisième époque. Raphaël. Il a fallu deux cents ans de progrès et de tâtonnements pour revenir au point de départ, la recherche de la beauté idéale, en passant par la vérité. Le but bien déterminé et la voie à suivre bien tracée, en vingt ans l'art atteint à la perfection; c'est la carrière de Raphaël.

C'est l'époque des écoles. Florence, artistique; Rome, savante; Lombardie, noble; Venise, hérétique; Parme (le Corrége), juste milieu. — Venise, ville de plaisir et de commerce, introduisit le schisme dans le style italien, jusqu'alors éminemment noble, savant, religieux. « L'art pour l'art » est un axiome vénitien, que la Hollande adopta en en abaissant encore le sens. — Le Corrége cherche son inspiration dans les hautes notions italiennes, et l'expression de sa pensée dans le style vénitien.

Quatrième époque. École de Bologne; esthétique, fusion. C'est le système qui a prévalu; il lui manque l'originalité, le *proprio motu*, et c'est de lui que date la Décadence.

En y regardant de près, on trouve un beaucoup plus grand nombre d'écoles italiennes; mais il me semble que celles que je viens d'indiquer suffisent à notre but, car elles renferment tous

les systèmes et tous les noms de quelque importance. Quelques-unes d'entre elles se subdivisent; par exemple, sous le nom de Rome, sont comprises deux écoles fort distinctes, celle de Raphaël et l'école romaine proprement dite. En parlant de l'école de Raphaël, nous aurons l'occasion de mentionner celles de Mantoue, de Gênes et de Naples.

Le paysage est traité séparément, ainsi que le méritait une branche si importante.

En exposant les principes de chacune de ces écoles, l'occasion se présente tout naturellement d'en examiner les théories.

Tel est le plan que j'ai suivi, guidé par l'expérience, qui m'a fait entrevoir, dans ma propre ignorance, ce qu'il faut savoir pour apprécier les chefs-d'œuvre des grands maîtres et trouver dans les beaux-arts des jouissances plus nobles, plus élevées que celles que donne seulement une sympathie de goût, dont on ne saurait même se rendre compte.

J. C.

Plainpalais, 5 mai 1849.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE EN ITALIE

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE EN ITALIE

INTRODUCTION

On peut dire qu'en fait de peinture il ne nous reste rien de l'antiquité classique. Nous ne la connaissons guère que par tradition; les œuvres ont péri; les procédés mêmes nous sont en partie inconnus. Le petit nombre de fragments découverts à Pompeï et ailleurs n'a pu exercer aucune influence sur l'art moderne.

Mais, alors même que les écrivains n'auraient pas conservé le souvenir d'œuvres qui ont excité l'admiration des peuples, il ne pourrait s'élever aucun doute sur le mérite des principaux peintres de la Grèce, en voyant les magnifiques productions des arts plastiques[1] qui sont parvenues jusqu'à nous.

Tous les arts se tiennent par la main. Ce qui ne veut pas dire que tous marchent absolument à la même hauteur, et que l'un ne saurait déchoir quand un autre touche à la perfection, mais que les disparates ne peuvent être choquantes entre les arts de même famille, soumis aux mêmes conditions d'étude et de liberté.

Que si l'on m'oppose les productions des artistes chinois comme preuves que ces disparates peuvent exister, non-seulement entre des arts divers, mais dans une seule et même branche, je ferai observer qu'en Chine ce phénomème se reproduit dans toutes les

[1] Par *arts plastiques* on entend la sculpture et l'architecture; mais l'usage a étendu le sens de cette dénomination à la peinture, bien qu'elle ne produise pas matériellement la forme.

connaissances humaines, mais que, dans cette nation, l'organisation sociale est tout autre qu'elle n'était chez les Grecs.

Assurément c'est le sujet d'un étonnement toujours nouveau que de voir, dans une peinture chinoise, tant de perfection dans les couleurs, tant de fidélité dans la forme, une si merveilleuse adresse dans l'exécution, et une si grossière ignorance de la perspective et du clair-obscur. C'est bien des artistes chinois qu'on a droit de le dire: « Ils n'ont rien appris ni rien oublié. » Ils font aujourd'hui exactement, et par les mêmes procédés, ce que faisaient leurs prédécesseurs, comme si la nature les avait déshérités de cet attribut de la race humaine, la perfectibilité.

Mais, tout le monde le sait, ce résultat est l'inévitable conséquence des entraves que l'organisation sociale apporte en Chine au développement de la liberté individuelle. Là, le travail est organisé; l'homme n'y est qu'une matière dont la société fait un instrument, sans même y apporter le discernement qu'un bon ouvrier met à bien choisir le bois ou le métal qu'il veut façonner. On sculpte, on bâtit, on peint, de père en fils, comme la guêpe maçonne sa ruche, comme l'araignée tisse sa toile, sans que les travaux de la génération précédente profitent en rien à l'expérience de la génération qui suit.

En Grèce, non-seulement la liberté était entière, non-seulement la société n'apportait aucune entrave au développement du génie; mais, au contraire, tout concourait à l'exciter, à le féconder : la beauté du climat, l'amour de la patrie, et jusqu'à l'étroitesse d'une nationalité si restreinte, qu'aucun effort individuel ne pouvait y rester inaperçu.

Dans ces petites républiques, tout se faisant par le peuple, les hommes qui aspiraient au pouvoir n'avaient de luxe, de faste, que pour le peuple. Périclès[1] ne se faisait pas bâtir de somptueux palais, mais il employait les trésors d'Athènes à construire l'Odéon et le Parthénon. C'est par la gloire des arts qu'il subjuguait les citoyens et cherchait à asservir sa patrie. Phidias[2] et Zeuxis furent au nombre des instruments dont il se servit pour usurper le pouvoir.

[1] Né vers 494 avant J. C., chef du parti démocratique vers l'an 459. — Maître de l'État, 444, perd l'autorité en 430, et meurt de la peste en 429.

[2] Né en 498 avant J. C., mort en 430. Les Minerves, guerrière, poliade, lemnienne; Jupiter olympien.

Pour que les beaux-arts exerçassent sur le peuple athénien une si grande influence, il fallait que la démocratie eût établi l'égalité en élevant le niveau intellectuel, au lieu de l'abaisser, comme elle le fait de nos jours.

Quand on construisait le Parthénon, qu'on le décorait de ses magnifiques frises, qu'on exposait aux regards du peuple le *Jupiter* de Phidias, et la *Vénus* de Praxitèle[1], et l'*Apollon*, et le *Faune* et les *Niobé*[2], il fallait bien que la peinture soutînt la comparaison sous peine d'être frappée de mort, et nous savons qu'elle ne l'a pas été. D'ailleurs, une connaissance si parfaite des formes et de l'anatomie, un goût si exquis, un sentiment si vif de la beauté dans son sens le plus abstrait, ne peuvent être l'attribut d'un seul homme ni d'une seule profession. Il ne nous serait parvenu qu'un seul de ces chefs-d'œuvre, qu'il suffirait pour mettre hors de doute les admirables progrès que la peinture, aussi bien que la sculpture, avait faits au temps de Périclès et de Praxitèle.

Je ne parle pas ici des moyens d'exécution, du procédé, mais de la pensée artistique, qui s'adresse à l'intelligence. Peu nous importe de savoir si le mode de peinture se rapprochait plus ou moins de l'art moderne; ce que nous constatons, c'est que les résultats obtenus ne furent point inférieurs aux plus belles productions des temps modernes.

Sans vouloir le moins du monde rabaisser le mérite de recherches qui ont un véritable intérêt et une utilité très-réelle pour l'art en lui-même, je dirai que ce sont là des sujets qui appartiennent plus particulièrement au domaine de l'antiquaire. Que les matériaux et les procédés des anciens fussent ou ne fussent pas les mêmes que les nôtres, au fond cela ne nous importe pas plus que de savoir si leurs manuscrits ont été originairement écrits avec un pinceau sur du papyrus, ou gravés sur des tablettes de cire avec un stylet.

A défaut des œuvres qui ont disparu, les écrivains nous disent que la peinture ne le cédait en rien à la sculpture, et les détails sont assez nombreux pour que nous ayons la certitude que tous les genres cultivés de nos jours l'étaient aussi chez les Grecs : la peinture religieuse, — ce que nous appelons aujourd'hui les tableaux

[1] Né 360 ans avant J. C., mort en 280.
[2] Les *Niobé* sont probablement de Scopa, contemporain de Phidias.

d'autel — l'histoire — les batailles — le portrait — le trompe-l'œil — la nature morte — les scènes d'intérieur, et jusqu'à la caricature, malgré la loi des Thébains qui commandait d'imiter en beau, et prononçait une peine sévère contre les caricaturistes, qui enlaidissent en imitant.

Le paysage seul, en tant que sujet principal, ne paraît pas avoir été connu des anciens. Il ne fut cultivé chez les modernes que depuis le seizième siècle.

Cette célèbre Phryné qui illustra Praxitèle en lui servant de modèle, et qu'à son tour Praxitèle a immortalisée par ses chefs-d'œuvre, permit aussi à Apelles de peindre son portrait, telle qu'il l'avait surprise à Éleusis, sortant des eaux de la mer. Ce fut la *Vénus anadyomène*, « la grâce plus belle que la beauté. » Apelles fit aussi le portrait d'Alexandre, dont il devint l'ami, et, entre autres chefs-d'œuvre, il a peint ce fameux tableau de la *Calomnie*, dont il est fait mention dans plusieurs auteurs romains, et que plus d'un peintre moderne a cherché à refaire d'après la description.

Tibère avait de Parrhasius un *Grand Prêtre de Cybèle*, qu'il emportait avec lui dans ses voyages. C'est ce même Parrhasius qui avait peint un trompe-l'œil si parfait, que Zeuxis lui-même s'y laissa prendre.

Tout le monde connaît cette anecdote sur un tableau de Zeuxis représentant des raisins avec une si merveilleuse vérité, que des oiseaux — Topffer estime que ce furent des grives — s'y trompèrent, et vinrent les piquer. L'artiste, qu'on félicitait d'un hommage si sincère, répondit avec raison : « Si j'avais aussi bien réussi à peindre le jeune garçon qui porte la corbeille de fruits, jamais les oiseaux n'auraient osé s'abattre sur les raisins. »

La tradition a conservé le souvenir d'œuvres plus importantes du même peintre : son *Hercule enfant étouffant deux serpents*, — *Jupiter sur son trône, entouré de tous les dieux de l'Olympe prosternés devant lui*, — *Pénélope et ses amants*, un *Athlète*, et bien d'autres encore.

C'était le Michel-Ange de son siècle, il en avait les défauts et les qualités, et de plus il possédait une souplesse de talent que le rival de Raphaël n'a jamais connue.

Si nous descendons à cette peinture familière dont les productions, à défaut d'un caractère prononcé, s'appellent tableaux de genre, précisément parce qu'elles n'appartiennent à aucun, nous

trouvons Aristide, l'un des plus illustres et des plus féconds parmi ces grands artistes, peignant un vieillard qui enseigne à un enfant à jouer de la lyre. Echion représente une vieille femme portant deux lampes, qui faisaient ressortir par l'éclat de leurs flammes vacillantes les traits décrépits de son visage, opposés aux attraits d'une jeune fille à demi vêtue, près d'elle. Timanthe a représenté de petits satyres mesurant le pouce de Polyphème. C'est presque la même pensée que l'Albane a reproduite dans ses *Jeunes Amours couchés sur un lion.*

Ce sont là des raffinements ou des délicatesses qui ne se rencontrent qu'à l'époque où l'art a atteint, peut-être dépassé, sa perfection.

La *Marchande d'amours* est un sujet aussi spirituel, aussi gracieux, qu'aucune production en ce genre depuis la Renaissance à nos jours. L'imitation qu'en a faite Vien[1] prouve la supériorité de l'artiste grec, qui, nullement préoccupé des accessoires, laisse à la pensée principale toute sa grâce naïve et sa simplicité.

Je ne pousserai pas plus loin ces citations : en voilà assez pour établir que, sous les rapports du mérite, de la réputation et du nombre, les écoles grecques ne le cèdent en rien aux écoles italiennes du grand siècle des Médicis.

Mais, dans ces anecdotes si rebattues sur les artistes de la Grèce antique, il y a plus que des indices de leur talent, il y a des preuves d'une élévation de pensée qui n'accompagne pas toujours la perfection dans l'exécution matérielle. Timanthe voilant la face d'Agamemnon, dans le *Sacrifice d'Iphigénie*, est un trait qui montre la haute estime qu'il avait de l'intelligence de son public.

La beauté, la beauté parfaite, tel était chez les Grecs le but de l'art. Au temps de Périclès, ces notions étaient trop élevées et trop générales pour que les artistes demandassent à leurs juges de se contenter du froid plaisir résultant d'une ressemblance saisie ou de la difficulté vaincue. Rien dans leur art ne leur était plus cher, rien ne leur paraissait plus noble, que le but même qu'ils se proposaient.

Cette anecdote de Timanthe en est une preuve. Les artistes qui ne voient dans l'art que la reproduction servile de la nature n'auraient pas reculé devant les contorsions de la douleur frénétique,

[1] Le maître de David, et qui avait lui-même commencé la réforme de l'école française.

pour représenter Agamemnon en face du sacrifice d'Iphigénie. Timanthe voile la figure du père. Ce n'est pas impuissance, c'est respect pour la beauté : il se soumet à sa loi suprême[1].

Voyez le *Laocoon*. Là, toutes les douleurs sont réunies : à l'agonie du père qui voit périr ses enfants sans pouvoir les secourir s'ajoutent les tortures de l'homme déchiré par des serpents. Ici le sculpteur ne pouvait recourir à l'artifice de Timanthe; force lui était d'aborder de front cette immense difficulté, et la tête de son *Laocoon*, immortel chef-d'œuvre d'expression de la douleur, ne révèle ni cette terreur ni cet affreux désespoir qui seraient, en pareille circonstance, de toutes les passions les plus naturelles.

Les Grecs ne restèrent pas fidèles à ces principes. Chez eux, comme chez nous, l'art, bientôt après avoir touché à la perfection, tomba en décadence, et il se produisit alors deux systèmes : l'un, c'est celui des artistes les plus illustres, cherche la beauté idéale, il ne s'arrête pas à représenter l'individu, mais l'espèce, la race, dans son type le plus noble, le plus excellent; dans ce système, *tout homme* n'est pas propre à représenter l'homme, mais celui-là seul qui offre le plus beau modèle de la forme humaine.

Dans l'autre système, l'artiste prend ou accepte comme également bon tout ce qui existe dans la nature; il n'admet pas de choix, et rien de ce qui est dans les limites de l'art ne lui paraît indigne de l'art; ce système se résume en ces deux mots : expression et vérité. Mais vérité sans choix, vérité brutale, vérité de daguerréotype, c'est-à-dire imitation servile de la nature matérielle.

Entre ces deux manières, il y a toute la distance qui sépare la copie de l'inspiration, l'observation isolée, individuelle, de la science fondée sur des faits généraux.

Nous verrons ces systèmes constamment en opposition, et, constamment aussi, nous verrons, aux approches de la décadence, l'expression pittoresque l'emporter sur la beauté : à Raphaël succéder le Caravaggio. Nous verrons les Téniers, les Rembrandt, les Denner de l'Italie, admirables sans doute pour la vérité d'imitation, mais d'un goût trivial et souvent ignoble, l'emporter dans la faveur populaire sur le beau idéal, comme à Timanthe, à Zeuxis, à Apelles, succédèrent les Pauson, les Pyrésius, les Ctésiloque.

Ce dernier peignit Jupiter en bonnet de nuit, en mal d'enfant,

[1] Lessing.

secouru par les déesses de l'Olympe, qui l'aidaient à mettre au monde Bacchus. Ce tableau eut un si grand succès, qu'on le retrouve très-fréquemment reproduit en bas-relief. Ctésiloque vivait environ cent ans après Phidias; on voit par là où en était déjà la décadence de l'art, et, soit dit en passant, la croyance populaire des païens en leurs divinités.

Quand Mummius eut fait de l'Achaïe une province romaine[1], l'art grec n'était déjà plus qu'un glorieux, mais stérile souvenir. Après la conquête, les artistes eurent assez à faire à subvenir aux nécessités de la vie. Sous ce régime, l'esthétique ne fleurit guère; il ne fut plus question de systèmes, l'art suivit ses traditions que bien, que mal; les artistes se dispersèrent, les plus éminents vinrent à Rome. La capitale du monde civilisé absorbait toutes les gloires et tous les talents.

Il y a cette différence essentielle entre l'art grec et l'art chrétien, que, tous les deux ayant consacré à la religion leurs plus hautes inspirations, l'un s'est attaché à la forme, en cherchant la beauté idéale du corps humain; l'autre s'est attaché à la pensée, à l'âme, c'est-à-dire à l'expression. Le païen, qui faisait ses dieux à son image, ne voyait dans la divinité rien de plus parfait que la beauté corporelle : Vénus devait être la plus belle des femmes; Apollon le plus beau des hommes; Jupiter le plus majestueux. Le caractère divin, c'était la perfection dans la forme humaine.

Le chrétien, qui ne se fait pas une image taillée du Dieu vivant, voit dans la divinité l'intelligence et l'amour qui rayonnent partout dans la création, et dont notre âme immortelle n'est qu'une faible étincelle. Il n'abaisse pas Dieu à son niveau; il aspire à s'élever vers lui, et, en représentant Jésus-Christ, c'est-à-dire la Divinité qui a revêtu la forme humaine, il cherche le caractère divin dans l'expression de la pensée, dans la manifestation de l'âme, et non pas dans la beauté corporelle.

De là vient que, chez les Grecs, la sculpture a été l'art par excellence, car elle ne représente pas seulement la forme, elle la crée, et que, dans le monde chrétien, c'est la peinture qui a prédominé, parce que l'expression est son caractère distinctif; c'est par là qu'elle excelle.

Ce fut un bonheur pour l'art moderne que cette prééminence

[1] 150 ans avant l'ère chrétienne.

de la sculpture dans l'antiquité classique, puisque les peintures grecques ont péri, et que la sculpture, dans quelques-uns de ses plus admirables chefs-d'œuvre, est parvenue jusqu'à nous. Ces chefs-d'œuvre ont montré aux artistes de la Renaissance ce que devait être l'étude de la figure humaine. C'est par l'étude des antiques que l'art moderne est arrivé à la perfection; par elle il a acquis ces connaissances techniques sans lesquelles l'expression ne saurait être vraie, harmonique et complète.

Ces antiques, originaux ou copies, arrivèrent en Italie en assez grand nombre. Quand Rome eut assujetti la Grèce, le triomphe du conquérant fut orné des œuvres d'Apelles, d'Aristide, de Zeuxis, de Timanthe, de Praxitèle, de Scopa, non pas comme de nos jours on a vu les chefs-d'œuvre ravis à l'Italie devenir les trophées des victoires de Bonaparte, mais plutôt comme ces dépouilles des Caciques et des Incas que Cortez et Pizarre envoyèrent en Espagne à titre de curiosités, de produits de l'industrie locale. Tout le monde connaît ce trait du consul Mummius qui rendit son pilote responsable des chefs-d'œuvre qu'il devait transporter à Rome, en lui déclarant que, s'il en égarait un seul, il serait tenu de le remplacer par un semblable.

La civilisation romaine ne tendait pas à encourager les arts de la paix; elle ne les honorait pas. Rome était guerrière, comme Carthage était commerçante et la Grèce artiste. Cependant elle ne resta pas absolument étrangère au culte des beaux-arts. Il y eut dans la république quelques artistes, même parmi les patriciens. Au nombre des peintres de cette époque, on cite un consul et un sénateur, mais on les cite comme des gens qui avaient dérogé; d'où il est évident que la peinture n'était plus envisagée comme un art libéral, réservé au citoyen, à l'homme libre, mais qu'elle était descendue au rang de métier. Apelles n'eût pas été l'ami de César, comme il le fut d'Alexandre le Grand.

Cependant ce serait exagérer que de dire que l'art fut méprisé chez les Romains. Si un petit nombre d'entre eux s'y vouèrent, les artistes grecs qui abondaient à Rome y furent du moins encouragés jusque vers la fin du second siècle de l'ère chrétienne.

La peinture tomba alors dans une grande infériorité, mais la sculpture et l'architecture produisirent encore quelques chefs-d'œuvre, jusqu'au temps d'Antonin[1]. Son prédécesseur, l'empereur

[1] Né en 86, mort en 161.

Adrien[1], qui s'occupait lui-même d'architecture, était un protecteur très-éclairé de la sculpture, et les belles statues de son esclave favori, Antinoüs, montrent assez ce qu'étaient encore les artistes grecs qui se trouvaient à Rome sous son règne[2].

Malgré quelques tentatives qui eurent lieu surtout au temps d'Alexandre Sévère[3] pour arrêter la décadence, elle fit de rapides progrès au milieu des troubles et du désordre général. Le génie des successeurs d'Apelles et de Zeuxis s'éteignit avec leur nationalité; ils descendirent rapidement du rang d'artistes à l'état de simples ouvriers. Du moment que l'art fut un métier, la pensée artistique s'éteignit; il ne resta que le procédé; encore dégénéra-t-il aussi entre des mains que le génie ne dirigeait plus.

Lorsque Byzance devint la capitale de l'empire, les richesses artistiques de la Grèce qui avaient été transportées à Rome suivirent Constantin dans la nouvelle métropole; elles y furent en partie anéanties par les iconoclastes, en partie détruites par les barbares. En Italie, le peu qui restait debout subit le même sort.

De tant de chefs-d'œuvre dont les historiens nous ont conservé le souvenir, que restait-il au commencement de la Renaissance? Une vingtaine de statues et de bas-reliefs, pas un tableau, et quelques monuments architecturaux à moitié dépouillés de leurs ornements, noircis par le feu des bivacs, dégradés par les barbares, enfouis sous des ruines, ou déshonorés par les plus viles transformations. Était-ce la peine de fouiller parmi ces débris où tous les restes de la civilisation gisaient pêle-mêle, institutions, morale, législation, langage, sciences et arts, pour y recueillir, informes et souillés, quelques fragments de ce magnifique héritage?

Nous ne nous arrêterons pas à inventorier les restes d'une gloire si complétement anéantie; nous avons seulement voulu rappeler, dans cette rapide esquisse, que l'art antique a existé, plus parfait et certainement aussi varié que l'art moderne. Entre eux, il y a l'immense vide creusé par la destruction et l'ignorance, si justement appelé la barbarie.

On peut dire que l'art a péri sous le flot des barbares, comme la race humaine sous les cataractes du ciel; à peine quelques in-

[1] Mort en 138.

[2] Le *Laocoon* passe pour avoir été fait sous Tibère; c'est une question controversée. On le dit de marbre de Carrare, mais cela même ne prouverait pas d'une manière absolue que ce groupe a été fait en Italie.

[3] Empereur en 222, assassiné en 225.

dividualités ont-elles échappé pour en transmettre la tradition aux âges futurs. Ce fut dans l'Orient seulement qu'on garda quelque souvenir de l'antiquité classique. Dans l'Occident, les monuments furent dédaignés ou détruits [1].

L'art fut oublié, le procédé seul survécut. La mosaïque, la peinture à l'encaustique, à la détrempe, la miniature employée à l'ornementation des missels et des manuscrits, continuèrent la tradition d'un art avili.

La sculpture ne mérite pas même d'être mentionnée.

Le christianisme avait grandement contribué à amener ce résultat. Dans son zèle contre l'idolâtrie, l'Église refusait le baptême au nouveau converti qui reproduisait un ouvrage de l'antiquité; elle excommuniait celui de ses membres qui copiait la statue d'un faux dieu; à ses yeux, de tels artistes étaient les agents de Satan. On poussa si loin la crainte que les images ne ramenassent au culte des idoles, que l'Église primitive, ou plutôt quelques-uns de ses membres cherchèrent à inculquer la croyance que la figure de Jésus-Christ était ignoble, afin d'éteindre jusqu'au désir d'en faire des représentations.

Une fois le christianisme devenu religion de l'État, cette opposition cessa; bien plus, l'Église s'empara de l'art comme d'un puissant moyen de populariser ses croyances; elle fut, quant aux sujets, prohibitive autant qu'auparavant, mais elle donna à l'art chrétien tous les encouragements en son pouvoir. L'étude de l'antique, les sources du beau étant ainsi interdites et le goût corrompu, l'art, limité à des types traditionnels devenus presque un dogme, continua à dépérir. tout en produisant chaque jour davantage.

C'est du neuvième au douzième siècle que les ténèbres furent les plus épaisses; mais aussi qu'était la société à cette époque? Où aurait-elle trouvé la sécurité et les loisirs indispensables à la culture intellectuelle? Alors s'opérait ce mélange des races qu'amenèrent les invasions successives des peuples du Nord, des Sarrasins, des Slaves, des Hongrois. « Il semblait, suivant la belle expression de Zschokke, que l'Éternel eût dit : Je mêlerai ensemble tous les peuples, comme l'ouragan mêle la poussière, afin que de leur choc jaillissent, sur toutes les parties du globe, les

[1] Les plus belles statues de l'antiquité grecque ont été retrouvées seulement depuis le quinzième siècle.

étincelles de la foi chrétienne. » Dans ce bouleversement général, les germes de civilisation que Charlemagne avait ranimés semblèrent disparaître. Les guerres entre l'Empire et la papauté vinrent achever la ruine de l'Italie.

Mais, au douzième siècle, la société est en pleine réorganisation; ses nouvelles institutions prennent racine, les langues se forment, et, avec elles, pointent déjà les premiers essais d'une littérature nationale.

Dans cette renaissance des nations, les sorts ne furent pas égaux. L'Italie, malgré ses discordes civiles et les longues guerres dont elle fut le théâtre, devint encore le foyer de la civilisation européenne, tandis qu'en France, en Angleterre et en Espagne, les progrès s'arrêtèrent et les peuples parurent retomber dans la barbarie.

Rechercher les causes de cette supériorité de l'Italie serait nous écarter de notre sujet; bornons-nous à constater le fait. Partagée en un grand nombre de petits États, la péninsule italienne offrait, au douzième siècle, comme la péninsule ibérique, cette rivalité entre les princes, les seigneurs, les communautés, qui a été un si puissant stimulant pour les sciences, les lettres et les arts. Presque dans toutes les villes, des cours, rivales de magnificence autant que d'intérêt, se disputaient les talents, et les princes tenaient à honneur l'amitié d'un grand poëte, d'un artiste, d'un savant. Le mérite, partout accueilli, pouvait changer de séjour sans changer de patrie, sûr de rencontrer toujours dans le palais hospitalier des juges éclairés et de généreux protecteurs.

Tandis que la violence et la grossièreté caractérisaient les mœurs dans les autres contrées de l'Europe, l'Italie présentait le spectacle, non d'une moralité supérieure, mais d'une civilisation progressive dans toutes les branches de l'intelligence humaine. L'industrie se perfectionnait. Les artisans lombards, génois, florentins, l'emportaient sur ceux des autres nations par le bon goût et l'excellence de la main-d'œuvre. Les plaines de la Lombardie étaient fertilisées par les grands travaux d'irrigation qui sont encore sa principale richesse. Les villes s'ornaient des monuments dont les nobles proportions sont encore pour nous les plus beaux modèles de l'art architectonique.

L'architecture avait été la première à profiter de cette renaissance; elle avait résisté, mieux que la peinture et la sculpture, aux convulsions du Bas-Empire. Elle était, pour la nouvelle religion,

plus qu'un simple auxiliaire, elle était une nécessité. Cependant, du huitième au onzième siècle, le goût s'était fort dégradé dans l'Occident, et, dans l'Orient, la bizarrerie et la multiplicité des formes ne s'éloignaient pas moins de la simplicité si pleine de grandeur et de noblesse du style de la Grèce antique.

A partir du douzième siècle, on revint à des notions plus saines et plus savantes; mais, par suite de circonstances que nous avons exposées ailleurs, tandis que l'Europe se couvrait presque simultanément d'édifices religieux, de cathédrales et de monastères, dont la magnificence n'a pas été surpassée ni même égalée dans les temps modernes, cette influence se fit sentir en Italie moins que partout ailleurs. L'Italie se créait un style résultant à la fois des besoins de l'époque et des traditions de l'art antique : un mélange d'architecture civile et d'architecture militaire, de romain et de gothique, dont on ne trouve guère d'exemple au delà des Alpes.

Posséder une belle cathédrale, un magnifique hôtel de ville, était un des principaux points de la rivalité entre les communautés; l'esprit de nationalité ne s'étendait guère au delà du territoire de la ville natale. Alors que les plus riches citoyens habitaient des maisons de bois, que les rues, non pavées, étaient des fondrières pleines de boue, que le luxe des appartements consistait en une litière de joncs plus ou moins abondante, on voyait s'élever ces édifices dont le coût effrayerait de nos jours les municipalités les plus prodigues.

C'est en Lombardie que se manifesta le premier élan populaire vers l'architecture, mais c'est la Toscane qui a eu la gloire de produire les architectes dont les noms marquent le commencement de la Renaissance. Avant la fin du treizième siècle, Pise voyait s'élever sa cathédrale, le Baptistère, la Tour penchée, le Campo Santo. En 1298, Florence construisait le plus magnifique de ses palais, le *Palazzo Vecchio*, admirable modèle d'architecture civile et militaire, et, presque en même temps, elle commençait cette belle église de Santa Maria del Fiore, pour laquelle Giotto fit, peu d'années après, ce clocher qui est une des merveilles de l'architecture moderne.

C'est aussi à la Toscane qu'appartient l'honneur d'avoir, la première, cherché à affranchir les arts plastiques de l'étroite et misérable ornière où les retenait la routine des ouvriers grecs.

Ce furent, en particulier, les Pisans qui enseignèrent aux autres artistes à revenir à l'étude de la nature et de l'antiquité classique.

On n'avait pas encore découvert, sous les ruines où elles étaient ensevelies, les principales statues antiques qui ornent aujourd'hui les grands musées; mais il restait encore assez de bas-reliefs, de sarcophages, de statues, pour que les artistes, s'ils l'avaient voulu, eussent pu étudier avec fruit l'antiquité grecque. La pensée ne leur en venait pas même; l'art était si bien devenu une routine, que personne ne songeait à chercher la voie du progrès.

En fait de statuaire, on se contentait de sculptures grossières, telles qu'on en voit encore dans la haute Italie en assez grand nombre, par exemple à l'ancienne cathédrale de Vérone, dans l'église de Saint-Zénon[1], dans la cathédrale de Modène, dans la primatiale de Venise, etc.

Les progrès dans la sculpture et la peinture ne se manifestèrent que vers le milieu du treizième siècle. C'est une circonstance remarquable que, dans sa renaissance, l'art ne se fraya pas une voie nouvelle : il retraça le chemin qu'il avait parcouru, comme un homme qui, s'étant égaré, revient au point de départ. Le style byzantin avait toujours dominé; la Renaissance fut un retour aux meilleures traditions de l'art byzantin. L'art avait dégénéré; il remontait à son origine; quand il y fut pervenu, il se fraya tout à coup une voie nouvelle.

Il a fallu deux cents ans pour revenir à ce point de départ; il n'en a fallu que vingt pour atteindre ensuite à la perfection. De la fin du treizième siècle au commencement du seizième, de Cimabue à Raphaël, c'est l'étude du style byzantin, de la nature et de l'antiquité, qui détermine les progrès; le Pérugin, qui fut le maître de Raphaël, appartient à la Renaissance bien plus qu'à l'art moderne.

LA MOSAÏQUE

C'est dans la mosaïque, plus encore que dans les miniatures, qu'il faut chercher l'histoire de la peinture dans ces temps reculés. Elle est l'intermédiaire qui unit l'art ancien à l'art moderne. Ce

[1] Où fut enseveli en 810 le second fils de Charlemagne, Pepin, roi d'Italie.

procédé assure aux ouvrages une durée que la peinture ne peut pas avoir. Les Grecs l'avaient pratiqué avec succès; ils le cultivèrent de préférence à tous les autres. Cela explique comment, dans la complète décadence de l'art, c'est la mosaïque qui a transmis le mieux les traditions de la peinture; elle n'était pas, comme à présent, un procédé de copiste; ses compositions étaient originales.

Dans les catacombes de Rome, à Naples, à Ravenne, et en quelques autres lieux, on retrouve des vestiges de peinture proprement dite, remontant aussi haut que le quatrième ou le cinquième siècle, mais ils sont peu nombreux; leur authenticité n'est pas non plus bien constatée, de sorte qu'ils ne sauraient servir de base à une opinion raisonnée quant à la marche que l'art a suivie.

Les Romains avaient tellement étendu l'usage de la mosaïque, qu'elle devint commune dans leurs habitations; elle fut pour eux à la fois un objet de luxe artistique et de propreté domestique, un simple pavé ou le précieux ornement des salles d'un palais. Quelques mosaïques antiques retrouvées dans les fouilles montrent à quel degré de perfection les anciens portèrent ce genre de peinture. Telles sont : la mosaïque d'*Hercule* à la villa Albani; celle de *Persée et Andromède* au musée du Capitole; la *Bataille d'Issus*, trouvée à Pompéi.

Dans l'art chrétien, les mosaïques et les miniatures les plus anciennes sont toutes dans le style byzantin. La nature y est complétement ignorée, non-seulement dans le dessin de la figure, mais aussi dans les draperies, dont les plis roides et réguliers, comme des lignes géométriques, n'ont ni grâce ni vérité.

Cependant les têtes ne sont pas tout à fait dépourvues de mérite, elles ont quelquefois du caractère; mais, en général, l'expression a la rigidité du marbre, un air de spectre, une totale absence de vie; les corps sont allongés outre mesure, les proportions sont maigres, l'action est nulle; les figures n'ont pas même l'air de pouvoir agir. A bien des égards les miniatures rappellent la peinture chinoise par le fini de l'exécution, l'immobilité de l'expression et la violation des règles de la perspective.

A travers de si grandes défectuosités, on entrevoit parfois une intention, une pensée élevée, mal définie, vague, confuse, mais qui dénote un but intellectuel auquel l'art aspire sans pouvoir y atteindre. L'artiste est plus ambitieux que ne l'y autorisent ses

moyens d'exécution ; il ne s'est pas encore formé un langage, que déjà il voudrait exprimer des idées métaphysiques, et ce que Raphaël, avec toute la puissance de son génie et les ressources d'une époque si brillante par ses grandes découvertes, n'a pu accomplir à son entière satisfaction, la révélation de l'âme, la divinité humaine, si j'ose allier ces deux mots, les peintres byzantins le tentèrent, alors qu'ils ne pouvaient pas même reproduire la forme matérielle. Il en résulta que les figures perdirent jusqu'au type de la nature humaine; ce ne furent plus que des symboles mystiques.

Quelques siècles plus tard, l'art avait perdu jusqu'à cette présomptueuse, mais noble ambition. Dans les mosaïques du dixième et du onzième siècle il n'y a plus ni forme ni action; la peinture est tombée même au-dessous des informes productions des Mexicains et des Hindous dans l'enfance de leur civilisation.

On suppléa alors à l'infériorité de l'art par la richesse des ornements. La mosaïque se prêta admirablement à ce grossier mélange d'orfévrerie et de peinture; l'or et les pierres précieuses étaient aisément introduits dans un travail de verroterie, et ils y produisirent des effets qui, jusqu'à un certain point, légitimeraient leur emploi si, dans les ouvrages qui s'adressent à la pensée, le mérite ne devait être si exclusivement intellectuel, que la valeur materielle disparaisse entièrement.

Ce fut à Constantinople surtout qu'on fabriqua ces mosaïques moitié émail, moitié orfévrerie.

En ce genre la fameuse *Pala d'oro*, à Saint-Marc de Venise, est un chef-d'œuvre que rien ne surpasse sous le rapport de la richesse de l'effet, mais qui n'est, au point de vue de l'art, qu'une curiosité sans intérêt.

Rome possède des mosaïques qui établissent depuis le quatrième siècle jusqu'au douzième une filiation non interrompue. Les plus anciennes sont : dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, le *Siége de Jéricho*, la *Clémence d'Ésaü;* à Saint-Paul-hors-des-Murs, le *Triomphe de Jésus*, du sixième siècle; à Saint-Pierre-ès-liens, il y a du septième et du huitième : un *Saint Sébastien*, une *Nativité*, une *Transfiguration*. A Saint-Jean-de-Latran, la célèbre mosaïque du *Triclinium* est du neuvième siècle; c'est le pape saint Léon qui la fit faire.

Venise est aussi un véritable musée pour la mosaïque. Les plus

anciennes datent du dixième siècle; elles sont l'œuvre d'artistes byzantins.

Les deux grandes mosaïques de la vieille église de Saint-Ambroise à Milan, dont l'une représente saint Ambroise qui s'endort en disant la messe, sont du onzième siècle et aussi l'ouvrage d'artistes byzantins. Ce sont encore des artistes grecs qui ont fait les mosaïques de la célèbre église de Montreale à Palerme, élevée dans le douzième siècle par Guillaume le Bon de Normandie.

Voilà suffisamment d'exemples pour établir la filiation non interrompue des œuvres en ce genre et la part considérable que les Grecs eurent alors en Italie dans la culture des beaux-arts.

L'église de Saint-Marc, à Venise, est sous ce rapport le monument le plus intéressant pour l'histoire de la peinture dans ces temps reculés, parce qu'elle renferme une collection d'ouvrages dont la succession arrive presque sans interruption jusqu'à nos jours. C'est là que je prendrai les quelques exemples qu'il me reste à citer pour compléter un sujet important par la place qu'il occupe dans l'histoire de la Renaissance. La mosaïque est devenue un métier, elle est descendue au niveau du travail d'un manœuvre; mais, à l'époque dont nous parlons, les artistes les plus éminents s'y vouèrent.

En 1204, les croisés, chemin faisant, prirent et pillèrent Constantinople. Le vieux doge de Venise, Henri Dandolo, aveugle et plus qu'octogénaire, était à la tête de l'expédition. C'est dans l'église de Saint-Marc, en présence du peuple réuni pour entendre Ville-Hardouin, maréchal de Champagne, et les autres seigneurs français qui étaient venus solliciter les secours de Venise, que Dandolo avait pris la croix et, par son exemple, entraîné l'assemblée à se joindre aux croisés.

Un si grand service méritait bien une récompense; les Vénitiens eurent une magnifique part dans les dépouilles de Constantinople. Un grand nombre d'objets d'art, et des plus précieux [1], furent transportés à Venise; les artistes byzantins suivirent leurs œuvres.

[1] C'est alors que les Vénitiens devinrent possesseurs des quatre chevaux de bronze que les Romains avaient rapportés de la Grèce, probablement de Corinthe. Ces chevaux suivirent ensuite Constantin de Rome à Constantinople, d'où ils furent amenés à Venise. En 1797, Bonaparte les envoya à Paris, et en 1815 ils revinrent occuper leur ancienne place au pied de la coupole de Saint-Marc.

De Venise, ils se répandirent dans toute l'Italie. L'influence de cette nouvelle invasion de l'école byzantine est facile à reconnaître.

Dans les voûtes et la partie supérieure de l'église de Saint-Marc, les mosaïques sur fond d'or sont du onzième et du douzième siècle, très-caractérisées par les défauts signalés plus haut. Les mosaïques qui sont sous le portique, ou vestibule de l'église, datent du treizième siècle et montrent des signes évidents d'un progrès dans l'action des figures, aussi bien que dans une certaine ressemblance avec les formes antiques. L'art y semble entrer dans une meilleure voie; ses premiers essais sont faibles et incertains, mais, à tout prendre, ils sont dans le progrès.

C'est le nom d'un Pisan qui marque dans cette branche le commencement de la Renaissance. Mino de Turrita, né en 1225, fit à Florence une mosaïque où l'on observe, pour la première fois, une indication du style moderne.

En 1298, Giotto fit sa célèbre *Navicella*, qu'on a placée sous le portique de Saint-Pierre, à Rome. Cette mosaïque représente la barque de saint Pierre; le vaisseau, dans lequel se trouvent les disciples, est battu par la tempête; les vents sont personnifiés par des figures qui ont un peu l'air de démons. Dans le ciel sont les patriarches qui encouragent les apôtres; sur la droite du tableau, le Christ soutient saint Pierre au-dessus des flots; de l'autre côté, un pêcheur regarde l'événement d'un air calme. Toute cette composition est allégorique : le vaisseau, c'est l'Église; la tempête, c'est Satan, contre qui elle lutte; Christ est le roc, la pierre de salut; le pêcheur, c'est le vrai croyant.

Voilà un drame, des actions diverses, un tout dont les parties concourent à un même but. L'art s'est affranchi du type traditionnel; il est émancipé. Ce mérite, le maître de Giotto, Cimabue, l'avait eu avant lui[1].

Je viens de nommer deux noms qui sont grands dans l'histoire de la peinture, nous touchons presque à l'art moderne; mais, avant de parler de ces deux artistes si justement célèbres, terminons en quelques mots ce qui reste à dire de la mosaïque.

Le sénat de Venise avait toujours mis un soin extrême à em-

[1] Par suite de nombreuses restaurations il ne reste presque plus rien du travail de Giotto.

bellir la basilique de Saint-Marc; elle était le dépositaire des trophées de la république, comme jadis le Capitole l'avait été pour les dépouilles opimes rapportées par les généraux romains. Les ouvrages des artistes grecs avaient besoin d'être restaurés; le goût, plus cultivé, exigeait que quelques-uns de ces ouvrages fussent remplacés par d'autres plus conformes aux progrès de l'art. On ne cessa donc presque jamais de travailler aux mosaïques de Saint-Marc.

Au seizième siècle, le Siècle d'or, comme l'appellent les Italiens en parlant de la splendeur des beaux-arts dans leur patrie, lorsque l'école de Venise brillait de tout l'éclat que lui donnaient le Titien, le Tintoret et Paul Véronèse, le sénat décida que de grands travaux en mosaïque seraient ajoutés aux travaux immenses déjà achevés. Rizzo et Vincenzo Bianchini furent les premiers qui, dans cette nouvelle entreprise, réformèrent complétement l'art du mosaïste; c'est à Bianchini qu'on doit le célèbre *Jugement de Salomon*, qu'on voit encore sous le péristyle de l'église.

Ces artistes furent dépassés par les deux frères Francesco et Valerio Zuccati, de Trévise, ou plutôt d'origine suisse, car leur famille était originaire de la Valteline; leur père, Sébastien Zuccato, avait enseigné au Titien, encore enfant, les premiers rudiments de la peinture. Celui-ci rendit avec usure aux fils les services qu'il avait reçus du père. Le Titien et le Tintoret fournirent aux Zuccati les cartons d'après lesquels ceux-ci exécutèrent leurs mosaïques. Le concours de si grands artistes dit assez à quel haut degré d'estime s'était élevée cette branche des beaux-arts.

Mais, bizarre contradiction! plus l'art s'est perfectionné, plus l'artiste a déchu. Ne serait-ce pas que la lenteur du travail et la nature même du procédé, qui tient plus du métier que de l'art, s'opposent à l'inspiration, sans laquelle cependant l'art ne saurait exister? A-t-on jamais ouï parler d'un artiste parmi les ouvriers des Gobelins, dont les tapisseries imitent à s'y méprendre les plus belles peintures à l'huile? Ces ouvriers, merveilleux copistes, n'en sont pas moins de simples machines qui exécutent leur travail sans connaître les premiers éléments de l'art.

Quand la peinture était dans l'enfance, les mosaïstes étaient à la hauteur des peintres; mais, aussitôt que les procédés de la peinture furent assez perfectionnés pour que l'artiste pût exprimer ra-

pidement, avec force et vérité, la pensée qu'il avait conçue, aucun de ceux qui étaient capables de s'élever au-dessus du métier ne voulut plus s'astreindre à un travail lent et mécanique, qui tue l'inspiration.

Les Bianchini, qui rivalisèrent de talent avec les Zuccati, n'étaient que des copistes.

Après ces artistes, les travaux de Saint-Marc furent continués, toujours sous la direction des peintres vénitiens les plus éminents.

Vers le milieu du dix-septième siècle la mosaïque atteignit son plus haut degré de perfection; une entreprise véritablement grandiose en fut la cause déterminante.

L'humidité de la vaste église de Saint-Pierre à Rome menaçait d'une prompte destruction les chefs-d'œuvre de la peinture à l'huile qui ornaient cette magnifique église; on conçut, sous le règne d'Urbain VIII (1623 à 1644), grand protecteur des arts, l'idée de substituer aux originaux des copies en mosaïque. Le premier tableau d'autel ainsi exécuté est le *Saint Michel*, copié par Calandra de Verceil. Paolo Christofori a fait la *Sainte Pétronille* d'après le Guerchino, le *Saint Jérôme* du Dominiquin, et le *Baptême de Jésus-Christ*, d'après Carlo Maratte[1].

[1] Un mot sur la mosaïque au point de vue de la partie matérielle de l'art ne sera peut être pas déplacé ici.

Que la mosaïque soit portative ou partie intégrante d'une construction, il faut qu'elle soit placée sur une surface solide, couverte d'un mastic qui prend, en séchant, la dureté du roc, et dans lequel l'ouvrier enfonce les fragments de pierres ou de verre colorés dont l'assemblage doit former la peinture, comme le feraient les touches d'un pinceau.

On compte près de dix-huit mille nuances, nécessaires pour reproduire toutes les peintures; ce nombre prodigieux rend la mosaïque en pierres naturelles excessivement dispendieuse. Pour remédier à cet inconvénient, on a imaginé de fabriquer des émaux en verre opaques ou transparents, selon les besoins du sujet. L'ouvrier taille la pierre ou modèle le verre avec la bougie et le chalumeau, selon la forme que doit avoir la touche de couleur représentée par ce fragment. Ce fragment a la longueur nécessaire pour qu'il soit fermement enchâssé dans le mastic, longueur qui varie, ainsi que la grosseur, selon la dimension du tableau; par exemple, les grandes mosaïques qui décorent Saint-Pierre de Rome se composent de morceaux qui ont en moyenne deux et même trois lignes d'équarrissage, sur une longueur plus grande encore.

Quand l'ouvrier a planté tous les fragments de pierre ou de verre, il polit la surface avec de l'émeri, et donne la dernière polissure avec des feuilles de plomb, opération qui ne laisse pas que d'offrir quelque danger, en ce que le contact du plomb oxydant certaines couleurs, la surface de la mosaïque peut être facilement ternie.

Dans ce cas, il semble que le remède devrait être aisé, et qu'il suffirait de frotter de nouveau avec l'émeri pour atteindre une couche inférieure; il n'en est pas ainsi. L'ouvrier ne façonne que l'extrémité supérieure du fragment, de sorte qu'à l'intérieur la mosaïque, si on la coupait horizontalement, ne présenterait pas cette union

LA RENAISSANCE

La mosaïque est si intimement liée à la peinture, que les réflexions qu'elle nous a suggérées sur l'état de l'art s'appliquent également à celle-ci. Il ne nous reste donc que quelques mots à ajouter avant de parler des artistes de la Renaissance.

Tel était l'abaissement dans lequel les arts plastiques étaient tombés, que bien peu d'ouvrages antérieurs au treizième siècle soutiendraient la comparaison, pour la connaissance des formes, avec ces figures égyptiennes dont le simple contour, tout imparfait qu'il est, révèle cependant une certaine observation de la nature. Au dixième siècle, et même jusqu'au douzième, les peintres ne furent que des fabricants d'images à l'usage du culte; il est permis de croire que si, par impossible, l'un d'eux eût produit une figure tant soit peu semblable à une madone de Raphaël, l'image eût été condamnée comme hérétique pour s'être trop écartée du type traditionnel.

Or ce type était assez analogue à une momie dans ses bandelettes : point de forme, point d'action, point d'expression, — partant, point de vie.

Toutes ces images représentaient le Christ, la Vierge, ou une figure de saint; jamais un sujet d'imagination, car l'Eglise s'opposait de tout son pouvoir à la culture de l'art dans une pensée artistique. Le peuple vénérait les images, non comme portraits du personnage représenté, mais comme un symbole consacré par des idées mystiques. Quelques-unes tiraient leur mérite d'une origine miraculeuse ou des miracles qu'on leur attribuait, — l'art n'y était pour rien; — d'autres passaient pour être l'ouvrage de l'apôtre saint Luc, et ce n'étaient pas les moins affreuses. On les adorait, mais on ne les admirait pas.

La plupart de ces images étaient l'ouvrage d'artistes grecs. De là

intime entre toutes les touches de couleur, comme elle le fait à sa surface, dans une épaisseur très-mince.

Les grandes mosaïques, vues de près, n'imitent pas la peinture aussi bien que les tapisseries des Gobelins; la laine a cet avantage sur un corps solide, que le léger duvet dont elle n'est jamais entièrement dépouillée contribue à fondre les teintes les unes dans les autres, et rend ainsi la ressemblance avec la peinture si grande, qu'il est facile de s'y méprendre, à une distance de quelques pas. Il n'en est pas de même pour la mosaïque.

vient que le style de cette époque est désigné sous le nom de style grec ou byzantin, lequel n'a bien certainement aucune analogie avec le grec antique.

La guerre entre les iconoclastes et les iconolâtres s'étant terminée par une sorte de compromis qui bannit des églises les idoles sculptées et y admit les images peintes, la peinture prit la prééminence sur la sculpture.

Déjà, à cette époque, il y avait des écoles de peinture; mais, on le comprend, ces écoles ne répondaient en aucune manière à l'idée que ce mot implique de nos jours. On y enseignait le procédé, et surtout la tradition des images, l'hagiologie, science alors aussi sacrée que la scolastique d'Aristote le devint deux cents ans plus tard. Ces écoles étaient des corporations d'artisans plutôt que des académies; on y discutait bien moins sur l'avancement de l'art que sur les intérêts de la communauté.

Dans ces temps à peine sortis de la barbarie, la connaissance de certains arts était difficile à acquérir, les avantages étaient lents, rares et incertains. Alors les seigneurs et les municipalités crurent devoir assurer des encouragements à la plupart des métiers, soit par des priviléges qui leur garantissaient le monopole de leur industrie, soit par la concession de droits de juridiction ou l'exemption de certaines charges publiques.

Toutefois, la légalité n'était pas si profondément entrée dans les mœurs, que le droit pût se passer de la force pour être respecté; aussi, tandis que les nobles, isolés dans les campagnes, se faisaient recevoir bourgeois de la ville voisine afin d'obtenir la protection de la communauté, les artisans formaient entre eux des associations de métiers qui devinrent plus tard des corporations. Ils se groupèrent par quartiers, par rues; on en en voit encore de nombreux exemples en Italie, où cet usage a survécu aux corporations, devenues de simples confréries de charité.

Pour exercer un métier, il fallut appartenir à la corporation qui en avait le privilége exclusif. On entrait au service d'un maître, dont on devenait le serviteur bien plus que l'apprenti. On payait une grosse somme pour obtenir la maîtrise, après bien des années de servitude. De là l'initiation lente et graduelle de l'élève, les secrets du métier et les procédés dont l'emploi n'était pas laissé au libre arbitre même de celui qui en avait fait la découverte; de là aussi l'absence du progrès, rendu inutile par le monopole.

Non-seulement la corporation embrassa toute la communauté dont elle faisait partie, mais souvent elle s'étendit sur l'État tout entier, et même elle embrassa plusieurs pays de nationalités différentes et indépendants les uns des autres; c'est ainsi que les francs-maçons formèrent dans toute l'Europe une seule corporation.

Les arts mécaniques ne furent pas les seuls à adopter cette organisation; ceux que l'antiquité avait regardés comme le patrimoine des hommes libres et des citoyens, et qu'elle avait honorés du nom d'arts libéraux, furent aussi incorporés dans ces associations.

C'était parquer la civilisation, établir des castes, enchaîner le progrès et consacrer la routine; aussi ne faut-il pas s'étonner de la lenteur que l'industrie et les arts mirent à se développer au moyen âge. Cependant ce serait manquer à la vérité que de nier qu'à l'époque où cette organisation prévalut elle rendit de grands services qui compensèrent les inconvénients; si, par exemple, elle amena dans le style des peintres d'une même école, c'est-à-dire d'une même ville (puisque dans chaque ville il n'y avait pour chaque métier qu'une seule corporation), une uniformité telle, qu'il est quasi impossible de reconnaître l'individualité, elle assura la connaissance du procédé qui faisait la supériorité de l'école. On avançait lentement, c'est vrai; mais, en cherchant à faire un pas en avant, on ne risquait pas de perdre la trace du pas précédent.

Quand la peinture fut tombée si bas que de n'être plus qu'un ornement accessoire, les peintres ne furent pas même admis à former entre eux une corporation distincte. L'importance de leur art n'égalait pas celle des principaux métiers. Ils se confondirent avec les artisans qui concouraient avec eux à la confection des mêmes ouvrages, les doreurs, les coffretiers, les vernisseurs, les selliers, les gaîniers, etc., car, à cette époque, la mode était de mettre partout de la peinture sous forme d'ornement ou d'armoiries; on peignait les meubles, les armes, les harnais, les bahuts qui renfermaient le trousseau de la fiancée. La plupart des peintures du douzième et du treizième siècle, qui font partie des collections et des musées, n'ont pas d'autre origine.

Quant aux images qui décoraient les autels, elles n'étaient point, comme de nos jours, indépendantes des accessoires qui les entouraient. On commençait par former les dyptiques en bois ou tables à compartiments se repliant les unes sur les autres; on les chargeait

à profusion d'ornements sculptés, représentant une multitude de tabernacles, de pyramides, de niches dans le goût tudesque, plus généralement appelé gothique. C'est au milieu de tous ces ornements que le peintre plaçait de petites figures de saints. Le sculpteur en bois, le menuisier, lui réservait aussi quelques surfaces planes pour peindre des sujets. Souvent on ajoutait à ces autels une espèce de gradin divisé en plusieurs compartiments, entre lesquels on peignait des sujets d'histoire sacrée ou puisés dans les légendes apocryphes de la vie de Jésus ou de la Vierge. Dans plusieurs de ces dyptiques, le nom du menuisier précède celui du peintre.

Quel que fût le sujet représenté par la peinture, on ne manquait jamais d'y mettre de l'or; on en chargeait le fond des tableaux, les nuages qui environnaient les saints, l'auréole autour de leur tête, leurs vêtements, etc., et le doreur mettait son nom à côté de celui du peintre.

Telle était encore au quatorzième siècle la part faite à la peinture dans la décoration de l'autel, qui, dès le siècle suivant, devint le but le plus élevé de l'ambition de l'artiste, la plus brillante distinction accordée au talent.

Seule, entre toutes les écoles, celle de Toscane commençait à s'attacher à la forme. Elle entrait insensiblement et presque à son insu dans la voie qui devait aboutir aux chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci, de Michel-Ange Buonarotti et de Raphaël.

Pise eut l'honneur d'être le foyer de cette glorieuse renaissance. Sa cathédrale, le Baptistère, la Tour penchée, le Campo Santo, avaient été commencés du onzième au douzième siècle. Ces merveilles de l'art, qu'on peut embrasser d'un seul coup d'œil, furent terminées vers la fin du quatorzième siècle; elles marquèrent le plus haut degré de splendeur de la République, et aussi le commencement de sa décadence.

Parmi cette foule de peintres qui precédèrent Cimabue, et qu'on ne saurait appeler du nom d'artistes sans faire injure à leurs successeurs, Giunta de Pise et Margharitone sont les seuls qui méritent une place dans notre souvenir. Margharitone fut le premier à peindre sur toile, non pas à l'huile, ce procédé ne fut inventé que longtemps après, mais à la détrempe ou à l'encaustique. Il étendait sur un panneau une toile qu'il y fixait au moyen d'une colle et qu'ensuite il couvrait d'une couche de plâtre. C'est à peu près ce qui se pratique aujourd'hui pour la peinture à l'huile,

sauf qu'on remplace le panneau par un châssis et qu'au plâtre on substitue la terre de pipe.

Il y avait à Pise de nombreux ouvrages de sculpture antique, entre autres, un sarcophage qu'on voit encore au Campo Santo, et dont on avait fait une tombe pour la mère de cette fameuse comtesse Mathilde[1] qui fit don au saint-siége du territoire appelé depuis lors le « patrimoine de saint Pierre. » Ce sarcophage est orné d'un bas-relief représentant une chasse d'Hippolyte ou de Meléagre, copie d'une œuvre capitale de l'antiquité, si l'on en juge par le très-grand nombre de monuments sur lesquels se retrouve ce même sujet.

Nicolas de Pise, architecte et sculpteur, mort en 1270, fit de longues et consciencieuses études de ces antiques, et plus particulièrement du bas-relief de *Méléagre*. Il se forma un style très-supérieur à celui de ses contemporains. Ses œuvres sont réellement remarquables par la beauté des formes et par l'élégante simplicité des draperies. La chaire en marbre du Baptistère de Pise, et les bas-reliefs du tombeau de saint Dominique, à Bologne, sont au nombre de ses meilleures sculptures. Mais c'est surtout comme architecte que Nicolas de Pise s'est distingué. L'église de la Trinité, à Florence, que trois cents ans plus tard Michel-Ange ne se lassait pas d'admirer; à Padoue, *il Santo* (san Antonio), et, à Pise, le clocher des Augustins, qui servit de modèle à Bramante, ont été construits sur les dessins de Nicolas de Pise.

Ses œuvres, nombreuses et répandues partout en Italie, donnèrent aux artistes de nouvelles idées, et opposèrent à la routine une théorie et des exemples favorables au progrès.

Pour produire une riche récolte, le terrain n'attendait que cette semence. Jean de Pise suivit les traces de son père; il eut pour élève Arnolfo, l'architecte de Santa Croce, à Florence; un autre de ses élèves, André, fut le fondateur de l'école florentine proprement dite, d'où sortirent, à la génération suivante, Donatello, Brunelleschi, Ghiberti et Verrochio, les précurseurs ou les maîtres de Léonard de Vinci et de Michel-Ange Buonarotti.

[1] Née en 1046, Mathilde hérita de son père la Toscane, Lucques, Modène, Reggio, Mantoue, et, probablement aussi, Parme et Plaisance. C'est chez elle, dans la cour de son château de Canossa, près de Reggio, que l'empereur Henri IV subit la fameuse pénitence que lui imposa Grégoire VII, le 25 novembre 1077. — Mathilde mourut en 1125.

Pise a été pour les beaux-arts le berceau de la Renaissance. Nous avons vu que Mino de Turrita, Pisan et contemporain de Nicolas, fut le réformateur de l'art du mosaïste; que Giunto de Pise était le plus habile des peintres de son temps; nous verrons tout à l'heure quelle grande et féconde influence exercèrent sur l'art chrétien les vastes fresques dont fut décoré le Campo Santo de Pise, cent ans plus tard.

Le premier nom inscrit dans les annales de l'art chrétien, parmi les peintres de la Renaissance, c'est celui de CIMABUE, — 1240 — 1300, — élève des artistes grecs que le sénat de Florence avait fait venir pour diriger l'école de peinture de cette ville.

Tous les auteurs qui ont écrit sur les beaux-arts s'accordent à louer les ouvrages de Cimabue; ils sont, en effet, incomparablement supérieurs à tout ce que la peinture avait produit depuis la barbarie. Ses groupes sont composés avec plus d'art, ses figures ont plus de vie, plus de naturel; ses draperies, plus de mouvement et de grâce Entre lui et ses contemporains, à plus forte raison, ses prédécesseurs, la distance est infiniment plus grande qu'elle ne l'est entre lui et les grands maîtres du quinzième siècle.

Qu'on ne se méprenne pas cependant : les qualités de Cimabue ne sont encore que relatives. Telle était l'imperfection de l'art, que ce peintre, si supérieur à ses contemporains, est obligé de suppléer à l'expression de ses figures par des paroles écrites qu'il faisait sortir de la bouche de ses personnages, ou qu'il inscrivait sur une banderole au-dessus de leurs têtes, usage qui s'est continué longtemps après lui. Sa célèbre *Madone*, que le peuple porta en triomphe dans l'église de Santa Maria Novella, à Florence, et qu'on y voit encore, témoigne bien plus de l'abaissement de l'art, puisqu'elle excita un si vif enthousiasme, que du talent de l'artiste, si difficile à reconnaître quand on le juge en deçà de la Renaissance.

Un jour, Cimabue, déjà dans la plénitude de son talent, se promenait aux environs de Florence; arrivé près de la lisière d'un bois, en un lieu solitaire, il remarqua un jeune garçon, à demi nu, fort occupé à tracer sur le sable le portrait d'une des chèvres confiées à sa garde. C'était

GIOTTO, — 1270 — 1336. — Frappé de l'intelligence de l'enfant, Cimabue demanda au père de lui confier son fils pour en faire un

artiste. Les progrès de l'élève répondirent aux espérances que le maître avait conçues.

Il existe à Assises un monument des plus intéressants dans l'histoire de l'art au moyen âge: c'est l'église de Saint-François, commencée vers le milieu et terminée avant la fin du treizième siècle. Il y a deux églises, l'une souterraine, l'autre superposée à celle-ci; je parle de la construction primitive, car, dans ces dernières années, on a creusé au-dessous de l'église souterraine une troisième nef, en remplacement du caveau qui renfermait la dépouille mortèlle de saint François. Les fresques de l'église au-dessus du sol sont de Cimabue; celles de l'église inférieure sont de Giotto. Ces peintures, exécutées dans le cours de dix années, présentent dans leur succession tous les indices des progrès qu'allait faire l'art moderne. Le style de Cimabue est encore essentiellement byzantin, tandis que Giotto, affranchi des entraves de la tradition, commence le style allégorique et individuel. Chez lui l'imagination n'est plus arrêtée par l'impuissance de l'expression, et l'on voit avec quel succès, je puis dire avec quel génie, il marche à cet affranchissement par l'étude de l'antique, l'observation de la nature, la recherche du vrai et la grâce naïve. Les mains, les pieds, qui, dans le style byzantin, se terminent en pointes allongées, chez Giotto ont une forme naturelle; les figures ont de la vie, les groupes offrent un ensemble harmonique, une action concordante, des mouvements animés; il y a dans ces peintures des têtes vraiment admirables, même comparées aux chefs-d'œuvre de Raphaël.

La transition de l'art byzantin à l'art moderne est presque accomplie. Giotto a montré la route; il a fait entrevoir le but, et les deux siècles qui le séparent de Raphaël ne feront plus que développer le nouveau style dont il a indiqué les principes.

Une des principales œuvres de Giotto se voit encore à Padoue, mais en partie défigurée par les restaurateurs; ce sont les fresques de la chapelle de l'Arena, dont les sujets, sans être pris du poëme de la *Divine Comédie*, ont de grandes analogies avec les visions de Dante et appartiennent au même ordre d'idées que les peintures du Campo Santo de Pise.

L'intime liaison que Giotto entretint avec Dante fut probablement la principale cause du caractère allégorique de ses peintures. Les fictions du poëte qui prend Virgile pour guide dans l'enfer et le purgatoire des chrétiens, l'enthousiasme universel que ces fic-

tions excitèrent en Italie, prouvent avec quelle ardeur l'esprit se portait au delà des légendes de saints et de martyrs qui jusqu'alors avaient exclusivement occupé les peintres. Cette nouvelle poétique s'empara des beaux-arts aussi bien que des lettres, mais elle ne fut exclusivement l'œuvre ni de Dante ni de Giotto; le poëte et le peintre eurent seulement le mérite, très-grand, il est vrai, d'en être la plus parfaite expression. C'est dans le mouvement intellectuel de l'époque qu'il faut chercher les causes de ces grandes révolutions dans les lettres et les arts, qu'on est trop enclin à attribuer exclusivement à l'homme dont le nom les rappelle avec le plus d'éclat.

Parmi les peintres de la Renaissance, Giotto paraît être le premier qui ait tenté de faire des portraits. C'était se mettre à la recherche des qualités dont les peintres s'étaient jusqu'alors le moins souciés, le clair-obscur, les raccourcis, un coloris vrai, en un mot, la nature, la vie. C'est Giotto qui a transmis à la postérité les véritables traits de Dante et de son maître, Brunetto Latini. En ce genre, ses plus intéressantes productions sont à Naples, dans l'église de l'Incoronata; ces fresques, qui représentent les sacrements, sont remplies de portraits. Si l'on en croit les guides de Naples et les auteurs qui les ont copiés, dans le *Mariage*, c'est la reine Jeanne, de tragique mémoire, et son second mari, Louis de Tarente, qui figurent les deux époux. Il n'y a qu'un obstacle à l'admission de cette version, c'est que Giotto était mort depuis seize ans quand ce mariage eut lieu. Quoi qu'il en soit de l'identité des personnages, les têtes sont charmantes, surtout celles du groupe de femmes en arrière de la princesse. Des chevaliers, des musiciens et des anges, complètent cette composition. Qu'il y a loin de cette poétique et riante conception aux froides et roides figures de Cimabue! Dante a eu raison de dire :

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo Campo ed ora ha Giotto il grido.

Seulement l'expression *grido* n'est pas heureuse, s'appliquant à l'élève qui doit tout ce qu'il est à la bienveillance de son maître.

Ce petit pâtre, que Cimabue avait pris par la main pour en faire un artiste, était devenu un illustre personnage dont les princes et les papes se disputaient la possession. Boniface VIII le fit venir à

Rome[1]; Clément V l'appela à Avignon; Robert de Naples le prit à son service, et le grand Cana della Scala voulut le fixer à Vérone, où Dante se trouvait alors comme réfugié politique.

Giotto mourut en 1336. Il a été à la peinture ce que Bocace fut un peu plus tard à la littérature italienne : l'un rendit sa prose flexible pour toutes les formes, l'autre donna à la peinture un langage propre à traiter tous les sujets.

Nicolas de Pise, qui mourut l'année même où naquit Giotto, avait été sculpteur et architecte; Cimabue fut architecte et peintre; Giotto réunit les trois talents. L'admirable clocher de la cathédrale de Florence est son ouvrage; les bas-reliefs et les statues qui décoraient la façade de cet édifice avaient été modelés par lui. Ainsi, dès les premiers noms que nous avons à citer, se présente ce fait si remarquable dans l'histoire de la Renaissance : la merveilleuse aptitude des artistes de cette époque à pratiquer toutes les branches des beaux-arts avec un succès si complet, qu'il devient difficile de les classer dans l'une, de préférence aux autres.

CAMPO SANTO DE PISE.

Entre le Dôme et le Baptistère, à Pise, s'étend un ancien cimetière d'environ quatre cents pieds de longueur sur cent vingt de largeur, entouré de hautes murailles et orné à l'intérieur, dans tout son pourtour, d'une galerie où sont réunis de précieux restes de l'art antique. La terre qui remplit ce parallélogramme a été, dit-on, rapportée de Jérusalem par des Pisans, pour complaire à ceux de leurs compatriotes qui tenaient à être ensevelis en terre sainte sans avoir la peine d'y aller.

Trois chapelles, dont une assez considérable, complètent ce monument, l'un des plus importants au moyen âge et des plus riches en souvenirs intéressants. Jean de Pise en fut l'architecte; il le termina en 1283. Giotto était alors ce petit berger que nous avons vu occupé à dessiner les chèvres de son troupeau.

Giotto, habile et illustre, vint décorer de ses fresques les murailles du Campo Santo. C'est à lui qu'on doit les sujets tirés du

[1] Voir dans l'église de Saint-Jean-de-Latran le portrait de ce pape par Giotto. Boniface VIII est représenté entre deux cardinaux sur le balcon de l'église, publiant le fameux jubilé de l'an 1300, qui servit de date à l'infernale vision de Dante.

livre de Job, peintures que le temps, l'humidité, et surtout les restaurateurs ont à peu près détruites.

Les fresques du Campo Santo sont l'école la plus complète qui existe de la peinture au temps de la Renaissance; de plus, ce sont de très-curieuses illustrations des idées qui préoccupaient alors la chrétienté : les terreurs de l'enfer, l'approche de la mort, le jugement dernier, les joies du paradis. Tel était le fond de cette mysticité populaire qui s'explique par les grandes commotions politiques qui agitaient alors l'Europe et plus particulièrement l'Italie ; le peu de sûreté pour les biens et les personnes, non-seulement chez les hommes obscurs, mais aussi dans les familles les plus illustres; enfin, par les fléaux qui décimèrent les populations[1].

Partout on retrouve des traces de cette terreur, soit dans les œuvres littéraires de l'époque, soit dans les travaux artistiques. Les bas-reliefs et la peinture en fournissent de nombreux exemples : la *Glorification de la Vierge;* la Vierge couvrant de son manteau une foule agenouillée et consternée, dans laquelle se retrouvent toutes les classes de la société, du pape au sacristain, du serf à l'empereur; le *Jugement dernier*, où des moines, des évêques, des cardinaux et des papes, figurent parmi les damnés. Voilà les sujets ordinaires des fresques qui décorent l'intérieur, et des sculptures qui ornent les portails des églises, du douzième au quatorzième siècle.

A défaut de l'imprimerie, qui n'existait pas encore, la peinture et la sculpture servaient d'organe à l'opinion publique, qui, pour n'avoir pas de nom, n'en était pas moins vivace. Ce ne fut pas le mérite littéraire, que si peu de gens parmi ses contemporains auraient été en état de comprendre, mais la popularité des images, que Dante traçait avec une si grande énergie, qui fit l'immense succès de la *Divine Comédie*.

Ces mêmes images se retrouvent sur les murs du Campo Santo et en bien d'autres lieux. A Pise, elles forment ce qu'on appelle un cycle, c'est-à-dire une série de sujets faisant un ensemble complet. Nous verrons plus tard que les fresques de Michel-Ange

[1] Dans le onzième siècle, la peste (sous ce nom il faut entendre toutes les grandes maladies contagieuses) paraît six fois en Italie, toujours pendant ou après des famines. Dans le douzième siècle la peste règne vingt-cinq ans ; dans le treizième, les croisés la rapportent dans toute l'Europe; au quatorzième, de 1347 à 1350, règne la peste noire, qui, d'après les récits des contemporains, aurait eu de grandes analogies avec le choléra asiatique.

à la chapelle Sixtine, les *stanze* et les *loges* de Raphaël au Vatican, ont été conçues dans ce système, généralement adopté au moyen âge, et presque inconnu de nos jours, par la raison que l'art n'a plus à accomplir de si vastes entreprises, intimement liées aux croyances populaires et aussi importantes par la pensée qu'elles illustrent que par leurs colossales proportions. Quel souverain, quelle nation, songeraient aujourd'hui à entreprendre des travaux tels que ceux qui ont illustré Jules II et Léon X, qu'accomplirent des marchands, les Médicis, ou de petits États, comme la République de Pise?

Gozzoli, Buffamalco, Simone Memmi, les deux Orcagna, et un ou deux autres peintres moins illustres, voilà, avec Giotto, quelle fut la réunion des artistes qui concurent et achevèrent la grande œuvre du Campo Santo.

La *Danse des Morts* ouvre la série des fresques peintes par les deux Orcagna[1]. Tout un monde de riches et d'heureux se livre au plaisir; la Mort approche à grands pas; elle moissonne les rois, les reines, les princes de l'Église, la jeunesse, la beauté; elle dédaigne les malheureux qui l'invoquent. Des anges et des démons se disputent les âmes des corps qui ont déjà succombé. Plus loin, trois rois (les mages) chassent dans une forêt; ils arrivent devant trois tombes ouvertes renfermant trois cadavres à différents degrés de décomposition. Solennel appel à la repentance!

Viennent ensuite le *Jugement dernier* et l'*Enfer*.

Dans le *Jugement* se trouve la même pensée que Michel-Ange a exprimée dans son immense fresque de la chapelle Sixtine : la Vierge intercédant pour les pécheurs auprès du Christ, juge implacable et irrité.

A plusieurs égards, ces deux peintures du Campo Santo et de la chapelle Sixtine se ressemblent par la manière dont le sujet est conçu. Quant à l'exécution, c'est autre chose. Il ne faut pas chercher chez les artistes du quatorzième siècle, je ne dis pas la science du nu telle qu'on la trouve chez Michel-Ange, cela va sans dire, mais même cette honnête médiocrité du dessin, cet agencement de figures dont le moindre artiste moderne ne saurait se passer. Chez

[1] Holbein a traité ce même sujet dans une série de peintures à la maison de ville de Bâle; ses desseins originaux sont à Saint-Pétersbourg. Les peintures du cimetière à Bâle, sur le même sujet, ont été à tort attribuées à Holbein; la similitude des compositions a occasionné l'erreur.

Simone Memmi, Buffamalco, Tadeo Gaddi, etc., l'expression est le plus souvent admirable; il y a dans leurs fresques des figures qui, sous ce rapport, n'ont jamais été surpassées. Leurs compositions réunissent l'énergie et la naïveté d'une nature riche, mais primitive; la pensée y est sérieuse, abondante, originale, mais elle est rendue avec une incorrection désagréable à l'œil un peu exercé, et souvent avec une puérilité qui fait sourire.

Dans une autre fresque, Bernard Orcagna a représenté le Paradis. Ainsi sont complétées les quatre fins de l'humanité : la vie, la mort, le jugement et la rétribution.

Les deux Orcagna, de quelques années plus jeunes que Dante, furent appelés à peindre le Campo Santo lorsque les images, oserai-je dire les dogmes de la *Divine Comédie* étaient dans toute leur popularité; il n'y a donc rien que de très-naturel dans les rapports évidents qui existent entre les fresques et le poëme.

Il existe à Florence, dans une des chapelles de Santa Maria Novella, une fresque d'Orcagna dont le sujet est, pour ainsi dire, calqué sur la description de l'*Enfer* de Dante. Mais ces mêmes analogies se retrouvent dans des peintures antérieures au quatorzième siècle. Dans le Frioul, à l'abbaye de Sesto, il existe une fresque de cent ans plus ancienne que le poëme, où l'enfer est représenté sous forme de cercles superposés les uns aux autres, absolument comme Dante l'a décrit. La plupart des images aussi étranges que poétiques de la *Divine Comédie*, qu'en général on attribue exclusivement à l'imagination de Dante, étaient très-répandues en Italie longtemps avant la naissance du poëte.

Entreprendre de tels sujets et réussir à les représenter avec grandeur, bien que d'une manière imparfaite dans l'exécution, cela suffit pour prouver les immenses progrès que l'art avait faits sous l'influence de Giotto.

André Orcagna, aussi, fut peintre, architecte et sculpteur. C'est lui qui, le premier, substitua les voûtes à plein cintre aux ogives du style gothique. La *Loggia dei Lanzi*, à Florence, a été construite sur ses dessins; c'est peut-être le plus magnifique portique qu'il y ait au monde, et il marque ce nouveau style qui fut une complète révolution dans l'architecture.

Orcagna était élève d'André de Pise, qui l'était de Jean de Pise, fils de Nicolas de Pise. On aime à rappeler ces filiations; elles sont les titres de noblesse des artistes.

En 1406, Florence devint maîtresse de Pise. Cet accroissement de puissance et l'honneur que Florence en retira lui inspirèrent un plus vif désir de la gloire que donnent les beaux-arts. Les affaires publiques étaient alors dirigées par Jean de Médicis; peu d'années après (1416), elles le furent par Cosme, surnommé le Père de la patrie, et qui fut le protecteur des hommes qui se distinguèrent par leurs talents. Après lui vinrent Laurent de Médicis, puis les autres membres de cette famille, dont le goût héréditaire pour les lettres et les beaux-arts lui valut l'honneur de donner son nom au siècle d'or.

Le palais des Médicis était à la fois un lycée pour les hommes de lettres et une académie pour les artistes; tous recevaient constamment de leurs illustres protecteurs des témoignages d'intérêt; en retour, ils les entouraient de leurs hommages. Les écrivains les louaient dans leurs écrits, les peintres représentaient leurs traits dans leurs tableaux; en un mot, tout conspirait pour faire de cette famille le foyer où s'allumait d'une vie nouvelle le flambeau des arts et des lettres. Ce feu sacré se répandit au dehors.

L'Italie était remplie de familles riches et puissantes qui dominaient les petits États et cherchaient à asservir leur pays, tout en l'embellissant. Sous quelques rapports, c'étaient la même politique et un peu les mêmes résultats qu'au temps de Périclès. Les Polentani, de Ravenne; les Malatesti, de Rimini; Este, de Ferrare; Visconti, de Milan; Scala, de Vérone; Castruccio, de Lucques, etc., s'entouraient de poëtes, d'artistes, de savants. Partout, en Italie, les citoyens, partagés en communautés, soit de quartiers, soit de professions, rivalisaient entre eux pour l'embellissement de leurs édifices publics et de leurs églises.

La vanité n'était pas personnelle; elle se portait tout entière sur la communauté ou la corporation à laquelle on appartenait, parce que là était, au moyen âge, l'influence que le citoyen pouvait obtenir et exercer. A l'exception des grandes familles, l'individu, envisagé comme tel, n'était rien; mais, membre d'une association, d'une confrérie, il participait à la puissance et à l'éclat que celle-ci possédait; aussi la maison commune, l'église de la confrérie, étaient des monuments à la splendeur desquels chaque membre se tenait pour personnellement intéressé.

C'est cette passion qui multiplia les peintres, élèves de Giotto ou d'autres maîtres, tous occupés, tous recherchés, bien qu'aucun n'ait laissé un nom qui mérite d'être rappelé.

Quoi qu'en ait dit Chateaubriand, le génie de la religion catholique avait été, pendant une longue suite de siècles, extrêmement contraire aux beaux-arts; joint à l'ignorance et à la barbarie, il avait fait disparaître presque tous les chefs-d'œuvre de l'antiquité. « Ma quello, dit Vasari, che soprà tutte le cose dette, fu di perdita e danno infinamente a le predette professioni, fu il fervente zelo della nuova religione christiana. La quale non guasto solamente, o gettò per terra tutte le statue maravigliose, e le culture, pitture, mosaici ed ornamenti de fallaci dii de gentilli, ma le memorie, ancora egli onori, d'infinite persone egregie, alle quali per gli eccelenti meriti loro dalla virtuosissima antichità erano state poste in publica le statue e l' altre memorie. »

La fureur des iconoclastes s'étant calmée, lorsque le rétablissement du paganisme ne parut plus à craindre, la superstition elle-même protégea les restes de l'art antique en les faisant servir au culte des néo-chrétiens. Des statues, des images des faux dieux reçurent le nom des saints que la cour de Rome offrait à la dévotion des fidèles: C'est ainsi que la statue de saint Pierre, dans Saint-Pierre de Rome, passe pour avoir été primitivement une idole païenne, un *Jupiter*. Les antiques devinrent les objets d'un culte superstitieux. C'est ce culte, et nullement le respect pour l'art, qui sauva de la destruction la plupart de ces derniers restes de l'antiquité.

Pétrarque chercha à réveiller chez ses contemporains le goût de l'art antique; il reprocha aux habitants de Rome l'insouciance avec laquelle ils laissaient détériorer, ruiner, voler les monuments qui couvraient la campagne autour de la ville éternelle. « Ne rougissez-vous pas, écrivait-il, de faire un vil trafic de ce qui a échappé aux mains de vos barbares ancêtres, des colonnes, des ornements, des statues, et même des sépulcres dans lesquels reposent les cendres de vos ancêtres? »

Vers le milieu du quinzième siècle, la découverte de quelques-uns des chefs-d'œuvre des littératures grecque et latine, et une nouvelle invasion de lettrés grecs fuyant devant les Ottomans, qui venaient de s'emparer de Constantinople, ranimèrent le goût des arts et de l'érudition. Laurent de Médicis dépensa des sommes énormes pour former, dans les jardins du couvent de Saint-Marc, à Florence, une collection d'antiques. C'est là que Michel-Ange Buonarotti et toute l'école florentine vinrent puiser, à la source même, le goût du vrai et du beau.

Cette passion pour les antiques, soit qu'elles consistassent en statues, vases, pierres gravées, ou toute autre production de l'art, se réveillant tout à coup dans un pays où d'immenses trésors en ce genre étaient enfouis, stimula le zèle d'une foule de gens, qui s'adonnèrent à la recherche de ces objets. Ce fut une espèce de loterie à laquelle quelques-uns s'enrichirent en un jour. Ainsi, en 1506, un pauvre homme ayant découvert dans les thermes de Titus le groupe de *Laocoon*, une des plus admirables productions de l'antiquité, reçut du pape Jules II une rente considérable en échange de sa trouvaille. Léon X supprima la pension, mais pour donner à cet heureux personnage la place aussi honorable que lucrative de notaire apostolique.

De tels encouragements firent pousser les fouilles avec un redoublement d'ardeur; la découverte d'une belle antique suffisait souvent pour assurer au vendeur une existence heureuse. Benvenuto parle de ce commerce en ces termes : « Comme j'allais souvent à la chasse, j'avais fait connaissance avec des chercheurs d'antiques qui étaient aux aguets de certains paysans lombards occupés à travailler aux vignes; en remuant la terre, ces gens y trouvaient souvent des médailles, des agates, des cornalines, des camées, etc., qu'ils vendaient à vil prix, et moi, je les payais plus d'écus qu'elles n'avaient coûté de deniers. J'y gagnais encore plus de dix pour un, et je me faisais des amis parmi les grands[1]. »

[1] Dates des découvertes de quelques-unes des principales statues antiques :
Apollon pythien (du Belvédère), près du cap Antium, fin du quinzième siècle.
Le *Tibre*, à Rome, même époque, est actuellement à Paris.
Laocoon, à Rome, dans les thermes du Titus, 1506.
Mercure, à Rome, sur le mont Esquilin, 1540.
Hercule en repos, à Rome, bains de Caracalla, même année.
Marsyas, à Rome, 1586.
Les *Niobé*, à Rome, fin du seizième siècle.
Vénus de Médicis, à Rome, fin du seizième siècle.
Discobole, à Rome, voie appienne, même époque.
Silène et Bacchus, à Rome, même époque.
Possidipe et Méandre, à Rome, même époque.
Rémouleur, à Rome, au dix-septième siècle.
Vénus d'Arles, à Arles, en France, 1651.
Faune en repos, près de Rome, 1701.
Joueuse d'osselets, à Rome, 1730.
Bacchus indien, près de Frascati, 1761.
Les *Muses*, à l'exception d'Uranie, Tivoli, 1774.
Apollon Citharède, mêmes fouilles, même année.
Enfant jouant avec une oie, 1789.
Pallas, à Vellétri, 1797.
Uranie, dans les mêmes fouilles, même année.

Léon X, pape et Médicis, n'était pas homme à mettre un frein à cette passion; il distribua avec profusion des encouragements à tous ceux qui s'occupèrent de la recherche des antiques et de la culture de l'art. Mais nous anticipons sur notre sujet; nous parlerons plus tard de l'influence que Léon X et son prédécesseur exercèrent sur le développement des beaux-arts.

Nous avons vu que, dans la première période de la Renaissance, vers la fin du treizième siècle, les artistes cherchèrent à donner plus de vie, plus d'expression, aux types religieux que leur avaient transmis leurs prédécesseurs, qu'ils s'efforcèrent aussi d'agrandir le champ de la peinture, en traitant ces mêmes sujets avec plus d'indépendance.

Dans la seconde période, qui touche au quinzième siècle, cette indépendance se développe rapidement. L'individualité de l'artiste devient de jour en jour plus marquée, plus évidente; le peintre a le sentiment de sa force croissante; mais la connaissance de la forme, du jeu des muscles, de l'action du corps, lui manque toujours. La perspective et le clair-obscur, sans lesquels il n'y a pas d'illusion possible, lui sont encore inconnus; les édifices sont hors de plan, les personnages aussi; les raccourcis sont à peine tentés, et ces faibles essais sont d'une grande imperfection. Dans les figures, les têtes sont étudiées avec soin; elles laissent peu à désirer, mais, nous venons de le dire, il n'en est pas de même du corps; l'étude académique est inconnue, l'anatomie encore plus.

Cependant, à la fin du quatorzième siècle, on touche au moment où l'étude de la nature amena enfin l'entier affranchissement de l'art.

C'est alors qu'à Florence on décora de statues et de bas-reliefs l'église d'Or San Michele et les autres lieux consacrés au culte; c'est alors qu'on vit paraître Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, le Verrochio, le Ghirlandajo, qui produisirent en marbre, en bronze, en argent, des ouvrages si parfaits, qu'ils n'ont jamais été surpassés et semblent avoir atteint le plus haut degré d'excellence.

Ces hommes habiles enseignèrent à leurs élèves le dessin avec une telle concordance de principes, que l'application en passa facilement d'une branche à l'autre. Le même artiste était à la fois

Discobole en action, à Tivoli, à peu près à la même époque que les *Muses* de Philisque.

Vénus de Milo, à Milo 1820.

sculpteur, peintre, fondeur en bronze, orfévre, ciseleur, et quelquefois architecte. Tous modelaient. La connaissance et le sentiment de la forme furent le but qu'ils se proposèrent avant tout autre, et dans la poursuite duquel ils acquirent une si merveilleuse aptitude pour toutes les applications des arts plastiques. Sujet d'envie et d'étonnement pour notre siècle, où la vie d'un homme est tout entière absorbée par l'étude d'une seule spécialité!

Remarquons que cette universalité de talents se rencontre à l'époque où les travaux accomplis par l'architecture, la sculpture et la peinture, prirent des proportions colossales et une importance que n'offre aucune entreprise moderne, excepté peut-être les embellissements de Munich. De nos jours, les moyens d'exécution sont plus faciles, les travaux bien moins considérables; cependant l'art est loin de la perfection qu'il atteignit au seizième siècle. Nos architectes ne sont pas aptes à construire toute espèce de monuments, et il est rare qu'un peintre d'histoire soit également habile dans le paysage et le dessin des animaux; celui qui se voue aux portraits n'est guère en état de faire un tableau de haut style. David, le réformateur de l'école française, avait recours à un autre artiste pour ordonnancer les perspectives de ses compositions. Mais, au quinzième siècle, l'artiste embrassait tout ce qui était du ressort des arts plastiques, et bon nombre d'entre eux se distinguèrent dans l'étude des sciences naturelles, des sciences abstraites, dans la philosophie, la physique, la médecine, la musique et la poésie!

Deux grands progrès signalèrent le quatorzième et le quinzième siècle : la découverte des règles de la perspective linéaire, et la science du clair-obscur.

Pietro della Francesca et Brunelleschi furent les premiers qui retrouvèrent, dit-on, la méthode des Grecs pour tracer correctement des plans divers, au moyen de la géométrie, sur des surfaces planes. Au dire de Vasari, Brunelleschi inventa un procédé *au moyen duquel il élevait le profil d'un édifice par l'intersection des lignes;* en d'autres termes, il avait découvert les règles de la perspective linéaire.

Mais c'est une erreur que d'attribuer cette connaissance aux anciens, ou, du moins, de croire qu'ils appliquèrent ces règles, sans hésitation, dans toutes les circonstances où l'occasion s'en présenta, comme on le fait d'une formule mathématique.

L'art antique diffère essentiellement encore sur ce point de l'art moderne. Par la disposition des groupes et des figures, la peinture des anciens se rapprochait du bas-relief; sous ce rapport, elle imitait leur théâtre. Tout le monde sait que la scène grecque n'avait pas de profondeur, que l'action se développait sur un même plan, tandis que, au contraire, dans l'art moderne, les ressources qu'offre la perspective pour l'illusion ont fait de la profondeur de la scène une des principales conditions du théâtre. Les anciens n'eurent pas à résoudre des problèmes de perspective aussi difficiles qu'en soulève la généralité des compositions modernes.

Pausanias, dans son *Voyage historique en Grèce*, a donné la description très-détaillée de deux tableaux de Polygnote, l'un des plus grands peintres de l'antiquité grecque et contemporain de Phidias. Ces tableaux, qu'on voyait sous le portique du temple de Delphes, représentaient des scènes du siége de Troie. En transcrivant cette description par le dessin, on acquiert la preuve que la perspective s'élevait vers le fond, de telle sorte que des figures qui auraient dû se trouver placées derrière les autres s'élevaient par étage et dominaient celles qui auraient dû les masquer. Cette disposition se retrouve également dans la grande mosaïque d'Herculanum, représentant la bataille d'Issus; or cette mosaïque, qui n'est pas antérieure à l'époque de la plus haute excellence de l'art grec, offre cependant des fautes de perspective si grandes et s nombreuses, que, de nos jours, on ne les pardonnerait pas à un écolier [1].

Les anciens ne furent cependant pas entièrement ignorants de la perspective; seulement ils la pratiquèrent d'instinct, comme le firent les peintres de la Renaissance, avant que la découverte de Brunelleschi en eût fait une science positive.

Une fois les règles fixées, les progrès devinrent rapides, car ces règles ne furent un secret pour personne, et il ne fut plus permis de les ignorer.

La perspective aérienne, moins susceptible d'être formulée avec précision, et qui est une pratique d'instinct bien plus qu'une science

[1] Il est intéressant de comparer cette œuvre de l'antiquité grecque au tableau de Lebrun sur le même sujet. Ces deux compositions ont une si grande analogie dans l'arrangement des groupes, qu'on serait tenté de croire que le peintre français s'est inspiré de la mosaïque, si celle-ci n'avait été encore ensevelie sous les cendres d'Herculanum du vivant de Lebrun. Peu d'études peuvent, aussi bien que cette comparaison, démontrer les différences qui distinguent l'art moderne de l'art antique.

positive, fit des progrès plus lents et plus inégaux. Ce ne fut guère qu'au dix-septième siècle que, dans le paysage, elle atteignit presque subitement la perfection. C'est à Claude Lorrain qu'on en doit les plus magnifiques modèles; chez ce peintre, célèbre par l'obscurité de son intelligence presque autant que par la beauté de ses productions, l'art semble avoir été le résultat d'une révélation plutôt que le fruit de l'étude et de la réflexion.

Une autre qualité non moins essentielle, et qui touche de très-près à la perspective aérienne, le clair-obscur, se développa tout à coup au commencement du quinzième siècle et fit faire un pas immense à l'art moderne.

Je ne discuterai pas ici l'opinion émise par M. Topffer, dans son charmant et excellent ouvrage sur les beaux-arts, que les anciens connurent très-imparfaitement le clair-obscur; qu'ils se contentèrent de peindre leurs draperies d'une seule couleur (monochrome). Cette opinion est assez généralement admise; mais les preuves dont M. Topffer l'appuie ne paraissent pas avoir toute la valeur qu'il leur attribue. Si les Grecs s'étaient toujours contentés de faire de la peinture murale, destinée à frapper les regards de la foule, il serait admissible, en effet, qu'ils eussent totalement négligé les nuances, les reflets, les dégradations qui constituent le clair-obscur; mais, nous le savons, la peinture ne fut pas employée par eux uniquement à des œuvres monumentales : ils pratiquèrent tous les genres que nous cultivons, et, comme nous, ils eurent des peintures portatives, ce que nous appelons des tableaux de chevalet, faites pour être vues de près, et qui n'eussent pas satisfait l'œil si elles ne lui avaient offert que des teintes monochromes. De ce que les mosaïques et le petit nombre de fresques qui sont les seuls documents de la peinture antique parvenus jusqu'à nous n'offrent que des teintes plates, il ne s'ensuit pas que la peinture proprement dite fût également dépourvue du clair-obscur. Comment, sans l'aide du clair-obscur, eût-il été possible de faire un trompe-l'œil si parfait, que Zeuxis lui-même y fut pris?

La difficulté de la peinture murale expliquerait, en ce genre du moins, l'absence du clair-obscur. Aussi n'est-ce qu'à dater de la peinture à l'huile que nous voyons l'art faire de rapides progrès dans ces qualités, qui charment l'œil au point que nous refusons presque de reconnaître le mérite des œuvres où nous ne les trou-

vons pas. La peinture à l'huile rendit générales les beautés qu'on doit au clair-obscur, mais elle ne les créa pas.

Il faut une longue habitude et des connaissances positives pour apprécier les œuvres des peintres qui précédèrent Raphaël. Habitués que nous sommes aux séductions de la peinture à l'huile, au charme de la couleur et du clair-obscur, nous avons de la peine à admirer des figures ternes et plates; nous dédaignons leurs plus nobles qualités, parce que nous ne trouvons pas celles qui flattent la vue. Pour y reconnaître la vérité, la grandeur de l'expression, il faut un effort de jugement, c'est la raison qui parle, et la raison seule est bien froide dans les beaux-arts.

Nous sommes arrivés aux grands artistes de l'école de Florence. Tout à l'heure nous avons prononcé les noms de Donatello, de Brunelleschi, de Ghiberti, dont nous nous occuperons dans une autre partie de cet ouvrage. Maintenant nous devons parler des Lippi, de Beato Angelico, de Verrochio, le maître de Léonard de Vinci; du Ghirlandajo (Domenico), le maître de Michel-Ange Buonarotti; de Masaccio, dont les œuvres inspirèrent Raphaël et toute l'école florentine.

Nous nous proposons de parler de chaque école séparément, mais nous anticiperons ici sur ce que nous avons à dire de l'école de Florence en traçant, en peu de mots, l'histoire des artistes florentins au quinzième siècle. Leurs travaux ont exercé une si grande influence sur le développement général des beaux arts en Italie, que ces artistes appartiennent à cette histoire plus encore qu'à celle de l'école dont ils furent les fondateurs ou les disciples les plus illustres.

Masaccio, — de 1401 à 1443, — est un des plus grands génies de la Renaissance. Par la date de sa naissance, il précède Raphaël de presque un siècle; par son talent, il est quasi son contemporain. Mengs n'hésite pas à le placer au premier rang de ceux qui ouvrirent à l'art moderne la voie qui devait aboutir aux chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël. « L'expression de ses têtes est si vraie, dit-il, que les âmes y sont aussi bien dépeintes que les corps. »

C'est, en effet, par l'expression que les artistes de la Renaissance, ceux de l'école de Florence plus que tous les autres, se sont particulièrement distingués. On peut sourire de la naïveté, di-

sons le mot, de la maladresse avec laquelle ils rendent leur pensée, mais il est impossible de ne pas admirer leur inspiration sincère, noble, sérieuse, profonde. A l'inverse de ce que fit plus tard l'école de Bologne, ils s'identifient avec les personnages qu'ils font vivre dans leurs peintures; ils s'élèvent de la vérité individuelle à la beauté idéale. C'est par ces qualités, portées au plus haut degré, que Raphaël a produit ces chefs-d'œuvre de la pensée humaine que nul n'a encore égalés. Dans l'art moderne, les tableaux ne manquent pas où le dessin, le clair-obscur, l'harmonie du coloris et la disposition des groupes sont irréprochables [1]; ils charment l'œil sans émouvoir l'âme, parce qu'ils sont les produits d'une habileté de métier, et non pas le résultat de l'inspiration; une main savante les traça sans la participation d'une âme émue. C'est tout le contraire chez les maîtres italiens du quinzième siècle; dans leurs œuvres, la main est maladroite, l'esprit est nul, le métier n'existe pas; mais ce rayonnement de l'intelligence qui crée et vivifie se revèle dans l'œuvre entière et s'empare peu à peu du spectateur.

Les fresques de l'église des Carmes, à Florence, et celles de l'église de Saint-Clément, à Rome, sont les principaux ouvrages de Masaccio. Ces fresques marquent les commencements de l'art moderne. Giotto en avait établi la théorie, Masaccio en montra la pratique.

Pour la première fois, on vit les formes du corps humain correctement dessinées; ce n'était plus seulement le contour, c'était la forme elle-même, modelée avec une vérité qui approche de la vie. Toutefois, ce mérite n'est pas partout au même degré; on suit le progrès dans les fresques du Carmine, dont six seulement sont de Masaccio. L'expression des têtes y est le plus souvent admirable; c'est là que se porte tout l'effort de l'artiste; il cherche la nature, comme l'avait fait Giotto, mais il va plus loin; il ne s'en tient pas au portrait, il idéalise ses modèles; les traits ont une individualité prononcée, et l'expression est ennoblie. Déjà l'art touche de bien près à ces hautes limites que Raphaël atteignit lorsque, s'inspirant de la nature, il arriva par la vérité à la beauté idéale.

Le Ghirlandajo, Léonard de Vinci, Michel-Ange Buonarotti, le

[1] Voyez au Louvre les tableaux de David, Girodet, Guérin, Gros, etc., qui, en 1810, concoururent pour les prix décennaux.

Pérugin, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, etc.; c'est-à-dire les plus illustres artistes florentins du quinzième siècle et du siècle d'or, étudièrent les fresques de Masaccio comme la meilleure école à laquelle ils pussent former leur talent. Raphaël fit plus que les étudier, il leur emprunta quelques-unes des plus belles figures de ses *cartons*, ce qu'il a fait de plus admirable au point de vue du style. Ainsi la figure de saint Paul dans la *Prédication à Athènes;* celle du même apôtre dans *Élymas frappé de cécité;* l'homme qui, dans la *Prédication*, a la tête enfoncée dans la poitrine et tient les yeux fermés comme une personne ensevelie dans une profonde méditation, toutes ces figures sont empruntées à Masaccio.

Il n'en est pas moins vrai que l'amateur peu habitué à la peinture à fresque comprend difficilement le mérite de ces ouvrages, où la sécheresse et la dureté du style, une symétrie puérile dans la disposition des groupes et l'action des figures sont, au premier coup d'œil, les traits caractéristiques. Tant il est vrai qu'il ne suffit pas d'avoir des yeux pour juger de la peinture.

Masaccio avait quarante-deux ans quand il mourut, empoisonné par ses rivaux, jaloux de sa gloire.

Son seul élève, encore le fait est-il douteux, fut Filippo Lippi, — 1412-1469, — père de Filippino Lippi, qui a peint les fresques au Carmine, à Florence, pour compléter le sujet entrepris par Masaccio. Chez Filippo, les progrès de l'art sont aussi évidents que chez Masaccio; le dessin, le clair-obscur, la composition, l'action des personnages, sont aussi remarquables chez l'un que chez l'autre; mais la pensée est différente. Chez Lippi, elle est moins élevée, moins inspirée et plus artistique. En représentant des sujets religieux, des saints, des madones, Masaccio s'imaginait exercer une sorte de sacerdoce; Filippo n'y voyait qu'un jeu d'imagination, de fantaisie artistique. Ce sont les qualités intellectuelles qui donnèrent à Masaccio une si grande supériorité sur tous ses contemporains; Beato Angelico, seul, l'a égalé, sinon surpassé, dans l'expression de quelques-unes de ses figures.

Peut-être la vie de Filippo Lippi explique-t-elle cette différence entre le style de l'élève et celui du maître. Lippi était moine, et n'avait de religieux que le costume. Dans un couvent de femmes où il avait été appelé pour décorer de ses peintures un maître-autel, il se prit de passion pour une religieuse et l'enleva. Arrêté pour ce crime, il fut jeté en prison et s'échappa, chercha à gagner d'autres

contrées, prit la mer, et tomba entre les mains de corsaires barbaresques. Après dix-huit mois d'esclavage, il reçut sa liberté en récompense du portrait qu'il avait fait de son maître. Il rejoignit sa religieuse en Sicile, vécut avec elle pendant quelques années, et mourut à Spolète, empoisonné par les parents de cette femme, au moment où les Médicis, ses protecteurs, venaient d'obtenir une bulle qui les relevait, lui et elle, de leurs vœux et autorisait leur mariage.

Les fresques de Filippo Lippi, à Spolète (*Vie de la Vierge*), et à Prato, dans la cathédrale (*Vie de saint Étienne*), sont ses principaux ouvrages; il y a aussi de lui, à la chapelle Sixtine, deux peintures représentant des scènes de la vie de Moïse, qui sont des œuvres capitales. Dans ces ouvrages, les figures de femmes sont fort belles, mais d'une beauté qui porte la trace du péché originel. Les expressions ne sont pas idéalisées; elles n'ont pas cet air de contemplation extatique, si caractéristique de cette époque. Ce sont des portraits qui seraient mieux placés partout ailleurs que dans un lieu consacré à la piété, aux pensées sérieuses; on y remarque une recherche du pittoresque, c'est-à-dire de la vérité vulgaire, bien rare dans les peintures de cette époque, et surtout dans l'école de Florence, où l'art était une vocation, et non pas un métier.

Filippino fut très-supérieur à son père. Outre les fresques qu'il fit aux Carmes, à Florence, pour compléter l'œuvre de Masaccio, il y a de lui, à Rome, dans l'église de Santa Maria soprà Minerva, une fresque représentant la dispute de saint Thomas d'Aquin, qui a des beautés de premier ordre. Quand Filippino mourut, en 1505, Raphaël avait déjà produit plus d'un de ses chefs-d'œuvre.

Beato Angelico, — 1387-1455, — que nous avons comparé à Masaccio pour la grandeur et la beauté de l'expression de ses figures, était un moine, comme Lippi, entièrement adonné à la peinture, mais d'un caractère fort différent. On raconte de lui une anecdote qui explique cette puissance d'expression qui est le trait dominant dans son talent. Il vivait au couvent. Un jour, il ne paraît pas au réfectoire à l'heure du repas; on va le chercher à sa cellule; on frappe, il ne répond pas; on force la porte, et on le trouve prosterné, la face contre terre, sanglotant. Il avait commencé à peindre un Christ sur la croix, et s'était tellement péné-

tré de son sujet, qu'il était tombé en extase devant la figure du Christ. Qui mieux que lui pouvait représenter ce qu'il voyait et sentait si vivement?

Un de ses principaux ouvrages est au Campo Santo de Pise, et, tout à côté, est le monument que le peuple érigea à ses vertus plus encore qu'à sa gloire, car Beato Angelico mourut en odeur de sainteté. Le fait n'est pas si fréquent dans les annales des beaux-arts, qu'il soit hors de place de le mentionner ici. Le véritable nom de l'artiste est *Jean de Fiesole*; ses contemporains le surnommèrent *Angelico*, par allusion à son caractère; l'église de Rome le mit au nombre des bienheureux; de là cette dénomination de Beato Angelico, sous laquelle il est généralement connu.

Il était entré dans l'ordre des Dominicains par véritable dévotion. Jamais il ne consentit à être payé pour ses peintures; son désir de vivre dans la tranquillité, tout entier à son art, fut si vif, qu'il refusa sa nomination à l'archevêché de Florence. Cette paix intérieure, cette profonde dévotion, sont les traits distinctifs de sa peinture. Ses figures rayonnent de grâce divine; elles sont extatiques; aussi représentent-elles en général des anges ou des saints en adoration. Sous ce rapport, et avec la différence du sentiment religieux beaucoup plus prononcé chez Beato, il est le prédécesseur de Carlo Dolci.

Sans aucune idée d'imiter le beau antique et mû par sa seule inspiration, Jean de Fiesole est arrivé à peindre des têtes d'une beauté charmante. Tout moine qu'il était, il savait choisir les plus jolies femmes pour modèles et s'inspirer de leur beauté pour produire des figures plus belles encore. Ce fut aussi le secret de Raphaël[1].

C'est surtout à la sculpture que sont dus les progrès que l'étude de la forme fit dans le quinzième siècle; le statuaire ne pouvait pas, comme le peintre, se contenter d'un simple contour: il lui fallait la forme elle-même sous ses divers aspects. On revenait aux sujets mythologiques, on imitait l'art antique même dans les sujets de la Bible, et il fallait bien, pour un style où les draperies sont rares, acquérir la connaissance du corps humain et du jeu des muscles.

A Florence, la sculpture était l'art le plus cultivé; on fondait en

[1] Constantin. *Idées italiennes.*

bronze ou en argent beaucoup de statues et de bas-reliefs. Déjà, en 1300, André de Pise avait placé au Baptistère la fameuse porte de bronze dont Ghiberti fit le pendant un siècle plus tard. La peinture profitait de ces progrès; elle se les appropriait par cette solidarité dont nous avons parlé au début de ce livre.

La plupart des artistes florentins, au quinzième siècle, s'occupaient plus ou moins d'ouvrages d'orfévrerie. Orcagna, Lucca della Robbia, si célèbre par ses travaux en terre cuite[1], Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Verrochio, et, un peu plus jeune, mais encore leur contemporain, Domenico Ghirlandajo, tous modelaient en cire ou en argile les sujets que sculptaient ou ciselaient les orfévres et les graveurs. Le relief qu'exigeaient ces modèles formait les peintres à l'étude plastique. Ce fut à cette circonstance qu'ils durent cette parfaite connaissance de la forme qui a fait la grande supériorité de l'école florentine.

Domenico Ghirlandajo, — 1451-1495, — était fils d'un orfévre de grande réputation dont le véritable nom était Corradi, et qui avait été surnommé le Ghirlandajo parce qu'il excellait dans la fabrication des guirlandes en argent dont les femmes de Florence ornaient leur coiffure[2]. Domenico aidait son père, qui probablement le destinait à lui succéder dans sa boutique. Dans ses moments de loisir, il s'amusait à représenter, par de petites figures modelées ou des croquis au crayon, les personnes qui fréquentaient la boutique ou qui avaient une certaine notoriété publique. C'est aussi dans ce genre qu'il s'est distingué comme peintre; presque toutes ses fresques et ses tableaux de chevalet sont riches en portraits; ils offrent cet intérêt historique, que les costumes, les figures, la localité, sont en général de très-fidèles représentations de Florence et des Florentins vers la fin du quinzième siècle, à l'époque où les Médicis de la première branche faisaient de cette ville le foyer de la civilisation.

Mais ce système, qui se rapproche beaucoup de celui qui prévalut deux cents ans plus tard dans l'école hollandaise, et qui con-

[1] De Faenza, d'où est venu le nom de *faïence* donné à ce genre de poterie.

[2] Ce luxe fut poussé si loin, que les lois somptuaires finirent par l'interdire, mais sans succès. On lit dans les *Archivio delle Reformazioni di Fiorenze*, à la date de 1307 : « Quod nulla mulier præsumat deferre in capite coronam auream vel argenteam. » La mode des robes à queue était aussi déjà en usage, puisque la même ordonnance limite à une brasse (*brachium*) la longueur de la queue.

siste à se servir des personnes et des choses qui entourent l'artiste pour représenter un sujet quelconque, n'importe le lieu et l'époque, offre chez le Ghirlandajo cette différence essentielle, que les portraits ne servent jamais à représenter les personnages historiques, mais seulement les spectateurs dans le sujet du tableau; jamais il n'a donné à un apôtre la figure bien connue d'un de ses contemporains, ni cherché le pittoresque aux dépens de la dignité. Le Ghirlandajo n'aurait pas fait, comme Paul Véronèse, du souper de Jésus chez Marthe et Marie, la splendide orgie d'un banquet de seigneurs vénitiens, ou, comme Téniers, un intérieur de corps de garde hollandais pour représenter saint Pierre reniant son maître.

Le Ghirlandajo étudiait la nature, parce que de son temps l'art revenait à la vérité. Il fut conduit ainsi à faire le portrait; mais les hautes notions de l'école florentine sur la dignité et les convenances du style ne lui permirent pas de tomber dans l'absurdité de l'école vénitienne, encore moins dans la bassesse de l'école hollandaise.

Il y a de lui à Rome, à la chapelle Sixtine, une fort belle fresque représentant Pierre et André que Jésus appelle à le suivre avec ses disciples, et à Florence, dans l'église de la Sainte-Trinité, une *Mort de saint François* (entre autres sujets tirés de la vie du saint), qui est un des plus beaux ouvrages de la Renaissance; il porte la date de 1485. C'est à Santa Maria Novella qu'il faut étudier ce grand artiste. Le chœur de cette église est entièrement décoré de ses peintures.

Le Ghirlandajo avait avec lui, dans sa boutique, deux de ses frères et un beau-frère, réunis en association pour exécuter les travaux de peinture, qui, de jour en jour, prenaient plus d'importance. C'est dans cette boutique que le descendant des comtes de Canossa, Michel-Ange Buonarotti, commença son éducation d'artiste. Léonard de Vinci travaillait dans l'atelier de Verrochio.

Verrochio, — 1432-1488, — que nous ne nommons ici qu'en sa qualité de peintre, était l'élève et le digne émule de Donatello, l'un des plus illustres sculpteurs de l'école de Florence. C'est lui, dit-on, qui a été le premier à mouler sur le modèle vivant. Il possédait cette connaissance de la forme dont le besoin était à cette époque le plus vivement senti dans l'école florentine, et son double mérite de sculpteur et de peintre lui permit de faire franchir ra-

pidement à ses élèves l'immense distance qui séparait encore la Renaissance et l'art moderne, sous le rapport de la science du nu, de la vie et de la vérité dans l'action du corps humain. Ainsi que la plupart des artistes florentins, il avait débuté par l'orfévrerie d'église. Il était ciseleur, et ses ouvrages en ce genre, aujourd'hui extrêmement rares, sont mis par quelques amateurs au-dessus de ceux de Benvenuto Cellini[1].

Verrochio a été le maître du Pérugin et de Léonard de Vinci.

L'amateur des beaux-arts qui a visité Venise a sûrement remarqué, sur la place des saints Giovanni et Paolo, la statue équestre du fameux condottiere Colleoni; c'est le chef-d'œuvre de Verrochio. A cette statue se rattache une anecdote qui peint si bien les mœurs de ce temps, que je la transcris ici, bien qu'elle soit dans tous les Guides de Venise.

Le travail était avancé, le cheval à peu près terminé, quand Verrochio apprit qu'un autre sculpteur était chargé de faire la figure. A cette nouvelle, l'artiste florentin, transporté de fureur, brise la tête et les jambes du cheval et s'enfuit à Florence. Le sénat de Venise lui fit savoir que, si jamais il tombait en son pouvoir, il userait envers lui de la loi du talion et lui ferait trancher la tête, après lui avoir rompu les memb es. Les Médicis interposèrent leurs bons offices, et obtinrent du sénat le pardon de l'artiste, et de Verrochio qu'il retournât reprendre son travail. Soit excès de fatigue ou toute autre cause, à peine le cheval était-il achevé, que Verrochio mourut d'une inflammation d'entrailles.

On dit qu'il renonça à la peinture parce que son élève, Léonard de Vinci, chargé par lui de peindre un ange dans un de ses tableaux, l'avait fait d'une si grande beauté, qu'il éclipsait toutes les autres figures faites par le maître. Ce tableau est maintenant à l'académie de Florence, c'est le *Baptême de Jésus-Christ,* et il n'est pas possible de découvrir aucune différence entre l'ange de Léonard et les autres parties de la peinture, du reste assez médiocre.

Tel était l'état de la peinture, en Toscane, vers la fin du quinzième siècle. Elle avait fait de rapides et immenses progrès, puisqu'au lieu d'une peinture toute de convention, sans vérité et sans

[1] C'est de lui qu'est le retable d'argent qui orne le maître-autel du Baptistère, à Florence, le jour de la fête de saint Jean.

expression, on était arrivé à imiter la nature, surtout dans les têtes, avec tant de vie, de vérité et d'expression, qu'aujourd'hui encore les œuvres des peintres que nous venons de nommer excitent, sous ce rapport, l'admiration de l'amateur qui vient de contempler les tableaux des plus grands maîtres. Mais il restait encore à donner aux formes le beau idéal; au dessin, la grâce; au coloris, l'harmonie; à adopter pour la perspective aérienne des principes aussi précis que dans la perspective linéaire; à mettre de la variété et du mouvement dans des compositions bien groupées; de la légèreté et de la pureté dans l'exécution.

C'est la différence qui sépare la Renaissance et l'art moderne. Les peintres que nous venons de nommer appartiennent à la Renaissance; leurs élèves sont les premiers et les plus grands maîtres de l'art moderne. La Renaissance, c'est l'école byzantine portée à sa plus haute perfection; pour la juger, il faut comparer les œuvres de Beato Angelico à celles de Raphaël.

Toutes les circonstances concouraient en Italie, surtout à Florence, à déterminer et accélérer ces progrès : la richesse des familles princières et des républiques, le goût du luxe, et cette rivalité de splendeur dont nous avons déjà parlé, qui existait entre les États et chez les simples particuliers. On avait le goût des monuments. Partout on entreprenait des constructions d'églises, de monastères, de palais, de maisons municipales ou servant aux corporations. A Rome, Florence, Ferrare, Urbino, Rimini, Venise, Vérone, Mantoue, Milan, Gênes, etc., on construisait ces édifices, ces hôpitaux, ces palais, ces portes, dont la magnificence fait l'étonnement de nos jours. Il en résultait parmi les maîtres chargés de créer ces monuments ou de les orner cette noble émulation et cette fermentation d'idées qui sont la plus puissante impulsion que les beaux-arts puissent recevoir.

A cette époque, la littérature aussi parvenait à son plus brillant éclat. Dans le siècle précédent Dante (1331), Pétrarque (1374) et Boccace (1375) avaient créé pour l'Italie une langue et une littérature, tandis que les Villani ouvraient la carrière aux historiens, et les Guarino de Vérone, les Bracciolini de Florence, les Walla, aux études de l'antiquité. Dans le quinzième siècle et le commencement du seizième, nous trouvons Ange Politien, Boiardo, Arioste, Tressino, Sannazar, Machiavel, Guichardin, etc. Quelques années plus tard, le Tasse.

Ce serait une grande tentation que de tracer ici le magnifique tableau de cette époque, la plus brillante peut-être dans les annales de l'humanité, et qui dut aux beaux-arts le principal fleuron de sa gloire, si, pour y résister, je n'avais devant les yeux la grandeur de l'entreprise et mon insuffisance. Parler des hommes et des découvertes qui marquèrent cette époque, ce serait embrasser presque toutes les branches des connaissances humaines et sortir entièrement des bornes du sujet qui nous occupe.

Deux découvertes, l'une du quatorzième siècle, l'autre du quinzième, contribuèrent puissamment à la rapidité des progrès de la peinture. Je veux parler de la gravure et de la peinture à l'huile.

DÉCOUVERTE DE LA GRAVURE.

Si l'usage de l'huile dans la peinture a été, pour l'avancement de l'art, une découverte aussi importante que celle de la boussole pour la connaissance du globe, la gravure sur métal fut pour les beaux-arts ce que l'imprimerie a été pour les lettres.

Avant la découverte de l'imprimerie, les manuscrits, rares et coûteux, étaient le seul moyen de répandre les travaux des écrivains; de même, la copie des tableaux était l'unique ressource pour faire connaître au loin les originaux, ressource singulièrement limitée et incomplète. On conçoit sans peine quelles facilités et quelles richesses la gravure procura aux artistes, et quelle puissante impulsion elle donna à l'art.

La gravure sur bois a précédé celle sur argent et sur cuivre, de même que dans l'imprimerie l'emploi du bois fut antérieur à celui du métal.

L'époque précise de l'invention a donné lieu à de vives contestations entre les écrivains français et allemands. Ceux-ci prétendent que la gravure sur bois existait chez eux déjà au quatorzième siècle: on connaît avec certitude des gravures dont la date la plus reculée remonte à l'an 1407, et il y a dans la collection du Louvre une estampe allemande portant la date de 1423 qui fut pendant longtemps considérée comme le plus ancien spécimen de l'art. Les Français affirment que la gravure sur bois date de l'invention des cartes à jouer, qui, chacun le sait, furent inventées pour distraire Charles VI dans sa folie, par conséquent tout à fait à la fin du quatorzième siècle ou au commencement du quinzième.

Nous croyons que la priorité appartient aux Allemands pour la gravure comme pour l'imprimerie. Avant que celle-ci fût découverte, les Allemands gravaient sur bois des images de saints, au bas desquelles figuraient ordinairement une légende ou une invocation, sous forme de distique. Ce fut en cherchant à simplifier le procédé de la gravure de ces lettres que les Allemands arrivèrent d'abord à graver des lettres mobiles, indépendantes les unes des autres, puis à substituer le métal au bois. Quand on en fut là, la typographie se trouva être inventée.

La gravure sur bois fit de rapides progrès. Il est à remarquer que, dans les commencements, la gravure, pas plus que la mosaïque, ne fut un métier de copiste. Le graveur ne reproduisait pas l'œuvre d'un autre artiste; il inventait lui-même les sujets des estampes, sujets qui furent naturellement subordonnés aux moyens d'exécution. En Allemagne Albert Durer[1], et en Italie Hughes de Carpi, furent les premiers qui firent de la gravure un art véritable.

Les mêmes contestations existent au sujet de la gravure sur cuivre, mais elles n'ont pas l'importance de la question de priorité d'invention de la gravure sur bois. Celle-ci fut l'idée mère de la gravure, et elle est intimement liée à la découverte de l'imprimerie; quelque magnifiques qu'aient été les résultats, la gravure sur métal n'est que le perfectionnement d'un procédé dû en quelque sorte au hasard, mais qui devait suivre dans le cours naturel des choses.

Vasari[2] raconte que la gravure sur métal prit son origine dans les ouvrages en ciselure, fort à la mode au quinzième siècle, art très-ancien, illustré par Benvenuto Cellini et quelque peu tombé en décadence depuis ce grand artiste. On ciselait les vases sacrés, les ornements des reliquaires, les couvertures des missels, et ces plaques d'argent que dans l'Église romaine on présente aux fidèles pour qu'ils y déposent le baiser de paix; on ciselait la vaisselle de luxe, les poignées d'épée, les cassettes, les agrafes qui se portaient au chapeau, les bracelets, etc., en un mot presque toute l'orfèvrerie.

Ces ciselures se faisaient au burin, sur argent. Elles représen-

[1] Né à Nuremberg en 1471, mort en 1528.

[2] Mort en 1574. Vasari écrivait, vers le milieu du seizième siècle, l'histoire des artistes italiens, artiste lui-même et élève de Michel-Ange Buonarotti et d'Andréa del Sarto.

taient non-seulement des ornements de fantaisie, tels que des arabesques, mais aussi des traits d'histoire, et même des portraits. On remplissait les creux de la ciselure avec un mélange de plomb et d'argent qui, en raison de sa teinte obscure, reçut des anciens le nom de *nigellum*, dont les modernes ont fait en italien *niello*, en français *nielles*. Cette teinte foncée, contrastant avec l'éclat du fond d'argent, présente à l'œil un effet de clair-obscur.

Au quinzième siècle, il y avait à Florence bon nombre d'artistes ciseleurs de grand talent. Afin de se rendre compte de leur travail et avant de remplir les entailles avec la composition de plomb et d'argent, ils prenaient une épreuve au moyen d'un procédé assez analogue à celui dont on se sert pour avoir l'empreinte d'une médaille. On employait à cet effet de l'argile fine, humide et compacte; la ciselure étant en creux, l'empreinte se trouvait en relief; le dessin était renversé. Pour le rétablir sous sa véritable forme, on se servait de la première empreinte pour en faire une seconde avec du soufre; on remplissait les entailles de noir de fumée, on donnait au soufre, au moyen d'une composition, la couleur et le brillant de l'argent, et l'on obtenait ainsi un fac-simile de l'original.

Ces épreuves sont devenues fort rares dans les musées et les collections particulières; leur fragilité en explique facilement la cause[1]. De là à tirer des épreuves sur papier le progrès n'était pas difficile; dans l'origine le procédé fut d'une simplicité qui prouve qu'on ne cherchait dans ces épreuves qu'à connaître exactement l'état de la ciselure, et non pas à produire des estampes propres à êtres vendues. C'était avec la main, ou avec un cylindre, que l'on appuyait sur la ciselure le papier humide. Dans ces premières estampes, toutes les figures sont imprimées à rebours, c'est la main gauche qui agit, non la droite, et les mots se présentent de droite à gauche.

Arrivée à ce point, la gravure sur métal était découverte; on travailla en renversant le dessin, afin que le sujet fût dans le sens droit, et, le grand nombre des épreuves devenant un objet important, on employa un métal moins doux que l'argent, par conséquent moins prompt à s'user. Le cuivre remplissait ce but. En

[1] La galerie degli Uffizi, à Florence, salle des bronzes, renferme une riche collection de ces empreintes; il y en a plusieurs de Maso de Finiguerra, et, entre autres, une épreuve du célèbre *Couronnement de la Vierge*, qui passe pour le plus merveilleux des nielles florentins. La collection du Louvre en possède aussi plusieurs qu'on peut considérer comme les premiers résultats de la gravure sur métal.

même temps on chercha un procédé pour prendre l'empreinte moins imparfait que la simple application de la main. On inventa la presse.

Maso (Tommaso) de Finiguerra fut, dit-on, le premier qui tira des épreuves de l'empreinte de ses nielles. C'est donc lui qui aurait inventé la gravure sur cuivre; mais les Allemands opposent à cette prétention ce fait, qu'aucune estampe italienne n'est antérieure à l'an 1471, tandis qu'il en existe, de l'an 1461, des maîtres allemands[1]. Nous l'avons déjà dit, c'est là une question très-secondaire dans l'histoire des beaux-arts; la priorité ne pourrait être que d'un très-petit nombre d'années, et le procédé qui amena les ciseleurs florentins à prendre des empreintes sur papier de leurs gravures est une déduction si naturelle de la fabrication des nielles, qu'il est bien difficile de ne pas croire qu'ils en firent eux-mêmes la découverte, alors même que les Allemands auraient presque simultanément inventé la gravure sur métal.

Les cartes à jouer sont encore les plus anciens produits de la gravure, arrivée à cet état qui la classe parmi les arts. Des artistes éminents, Mantegna, par exemple, en fournirent les dessins ou les gravèrent eux-mêmes.

Quelques années plus tard, au temps de Raphaël, la gravure sur cuivre était en possession de presque tous les procédés qui lui ont valu ses plus beaux résultats. Marc-Antoine Raimondi a gravé dans l'atelier et sous les yeux de Raphaël presque tout l'œuvre, dessins et peintures, de ce grand maître.

Wohlgemüth, le maître d'Albert Durer (les Italiens disent que ce fut le Parmigiano), en inventant la gravure à l'eau-forte, donna lieu à des progrès d'un autre genre. Depuis lors, cet art s'est de plus en plus perfectionné. Au dix-septième siècle, Augustin Carrache, Edelinck, Masson, Audran, Revet, en ont été les plus illustres maîtres.

DÉCOUVERTE DE LA PEINTURE A L'HUILE.

Comme toutes les grandes découvertes, celle de la peinture à l'huile a été le sujet de vives controverses, peu intéressantes en

[1] Par exemple, le *Maître aux banderoles* à la bibliothèque de Bâle. Voyez Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, page 285.

elles-mêmes, car il importe beaucoup moins, comparativement parlant, de savoir si le procédé était déjà plus ou moins connu par des essais sans résultats que de constater à qui l'on doit l'usage populaire d'une invention inutile jusqu'alors, et qui devient tout à coup d'un emploi presque exclusif. L'histoire de la découverte de la peinture à l'huile est celle de presque toutes les autres . pendant longtemps on l'a eue constamment sous les yeux, imparfaite et pourtant suffisamment indiquée; nul ne songeait à en tirer parti, lorsque enfin le hasard, un rêveur, ou un homme de génie, lui trouva son véritable emploi. N'en a-t-il pas été ainsi de l'imprimerie, de la gravure sur cuivre, de la boussole, de l'emploi de la vapeur, et de bien d'autres découvertes non moins importantes?

C'est à Van Eyck, autrement appelé Jean de Bruges, du nom de sa ville natale, qu'on s'accorde à attribuer le mérite d'avoir le premier mis en pratique la peinture à l'huile. Avant lui, on employait l'huile dans la peinture, mais d'une manière si restreinte et avec si peu de succès, que, loin d'être l'indice d'une découverte, ces tentatives y auraient plutôt fait renoncer. De fait, on ne pratiquait que la peinture à fresque, à la détrempe et à l'encaustique.

En général, les premières peintures murales en Italie ont été faites à la détrempe; dans ce procédé, la couleur est mêlée au blanc d'œuf et à certaines résines. Ce n'est guère que vers le milieu du treizième siècle qu'on commença à s'occuper de la peinture à fresque, quoique très-certainement connue et pratiquée, non-seulement dans les temps les plus reculés de l'ère chrétienne, mais aussi dans l'antiquité. Dans la peinture à fresque les couleurs se mêlent au crépi tout frais (*fresco*) qui recouvre la muraille. L'encaustique, dont le fond est la cire, était préféré comme plus durable et ayant plus d'effet. Ce procédé s'est graduellement perdu; la fresque et la détrempe lui ont survécu[1].

Dans ces différents procédés, la peinture devient, après quelques années, lourde et terne, ce qui rend, en général, si difficile pour le public l'appréciation des anciens maîtres.

La peinture à fresque présente dans l'exécution une grande dif-

[1] Dans ces dernières années, le professeur Schnorr s'en est servi pour des peintures murales à Munich.

ficulté : elle n'admet pas la retouche, il faut faire du premier coup, et pendant que la préparation est humide, toute la partie recouverte de crépi. Mais cette difficulté a donné naissance à des qualités essentielles : l'obligation de peindre au premier coup a donné beaucoup de fermeté à la touche, et l'impossibilité de revenir sur le travail a fait négliger le précieux dans le fini, qui ne s'obtient guère qu'aux dépens de la pensée. Michel-Ange disait que, pour peindre à fresque, il faut faire vite et bien, et que « la peinture à l'huile doit être laissée aux femmes et aux enfants. » C'était prendre le procédé pour l'art. La mauvaise humeur faisait tenir à Michel-Ange un propos peu digne d'un si grand artiste.

La fresque devient d'un usage de plus en plus rare ; l'encaustique est presque abandonnée, et, quant à la détrempe, elle ne peut convenir à des climats froids et humides, où elle est promptement altérée et détruite.

La peinture à l'huile, convenablement traitée, a une durée que n'a surpassée aucun autre procédé. Des tableaux qui ont une existence de plus de trois siècles sont dans les mêmes conditions que le jour où ils sortirent des mains de l'artiste ; peut-être même quelques-uns ont-ils acquis une plus parfaite harmonie dans les teintes.

La vivacité et la profondeur des couleurs, le moelleux et la fermeté de la touche, la facilité de revenir sur le travail pour le porter au plus haut degré de perfection, voilà les avantages qui ont fait prévaloir la peinture à l'huile. Mais pendant près de deux siècles la fresque a rivalisé avec ce nouveau procédé.

C'est tout à fait au commencement du quinzième siècle que Van Eyck commença à faire de la peinture à l'huile. Il existe de lui, dans la galerie de Dresde, un petit tableau portant la date de 1416, époque à laquelle ce peintre était déjà devenu célèbre par sa découverte. Ce tableau représente la sainte Vierge assise sur un siége magnifique et tenant dans ses bras le divin Enfant, qui reçoit d'un air riant une pomme que lui présente sainte Anne. Van Eyck s'y est représenté lui-même sous les traits de saint Joseph. La peinture est fort bien conservée, et l'excellence du travail, la pureté du dessin, la perfection de tous les accessoires, prouvent que déjà à cette époque les Flamands ne le cédaient en rien aux peintres de l'Italie sous le rapport de l'exécution et de la vérité dans l'imitation.

Lors de la découverte de la peinture à l'huile, les communica-

tions étaient difficiles et fort lentes; la connaissance du nouveau procédé arriva tardivement aux Italiens. En 1442, Van Eyck envoya au roi de Naples, Alphonse V, un tableau qu'on croit avoir été une *Adoration des Mages*. Il en fit un autre pour le duc d'Urbin, et un *Saint Jérôme* pour Laurent de Médicis. Ces œuvres causèrent en Italie une admiration générale.

Un certain Antonello, de Messine, qui avait étudié à Rome dans les écoles grecques, ayant vu le tableau de Naples, partit pour la Flandre avec le désir de pénétrer le secret de cette nouvelle peinture.

Il obtint de Van Eyck la communication de son procédé, les uns disent en échange d'un grand nombre de dessins italiens, les autres prétendent que ce fut par supercherie, Antonello s'étant présenté comme un seigneur sicilien désireux d'avoir son portrait, et ayant ainsi dérobé la connaissance du secret, en voyant l'artiste à l'œuvre.

Quoi qu'il en soit, Antonello se convainquit que cette découverte était un grand perfectionnement dans la peinture. Il retourna en Italie, s'arrêta à Venise et communiqua le nouveau procédé à son ami Domenico, qui, après s'en être servi pour exécuter quelques travaux dans son pays, ainsi qu'à Lorette et à Pérouse, alla se fixer à Florence, vers l'an 1460.

Grâce à son secret, Domenico, qui n'était pas un artiste de premier ordre, excita l'admiration du public et la jalousie de ses confrères. Parmi ceux-ci, le plus redoutable était Andrea del Castagno, artiste de talent, sans aucune moralité. Par les séductions d'une amitié feinte, il finit par obtenir de Domenico la communication de son secret, et, pour en être seul possesseur, il assassina le Vénitien, un soir qu'ils étaient allés gratter de la guitare sous les fenêtres de sa maîtresse.

Ce crime atroce resta impuni; la justice ne parvint pas à découvrir le coupable. Del Castagno feignit si bien la douleur, et montra tant d'ardeur à poursuivre l'assassin, qu'aucun soupçon ne s'attacha à lui. Bien des innocents furent arrêtés, jetés en prison, torturés, tandis qu'Andrea recueillait le fruit de son crime. Mais, accablé de remords, il renonça bientôt à la possession exclusive de ce fatal secret. Il le rendit public. Ce ne fut cependant que sur son lit de mort que, dans le secret de la confession, il avoua son crime.

C'est de lui que le Pérugin, et probablement aussi Verrochio apprirent le procédé de la peinture à l'huile. Raphaël venait de naître; Léonard de Vinci était dans la plénitude de son talent.

A Naples, il y a d'Andrea del Castagno une *Descente de croix* qui est fort belle. A Florence, on voit dans l'église de Sainte-Lucie une peinture de Domenico qui n'a guère que le triste souvenir de la mort de l'artiste pour la recommander à l'attention de l'amateur.

LÉONARD DE VINCI

1452 — 1519

« Si, à l'aspect de Léonard de Vinci, de Machiavel, de Christophe Colomb, de Raphaël, de Michel-Ange, de ces hommes placés comme des colosses à l'entrée du seizième siècle, on osait témoigner une préférence, peut-être la palme serait accordée à Léonard de Vinci, génie sublime qui agrandit le cercle de toutes les connaissances humaines. Dans les arts, Michel-Ange et Raphaël ne purent éclipser sa gloire; ses découvertes scientifiques, ses recherches philosophiques, le placent à la tête des savants de son époque. »

C'est ainsi que s'exprime l'un des panégyristes[1] de Léonard de Vinci, frappé de la grandeur des découvertes scientifiques de l'artiste florentin, comme nous le sommes, nous, de son mérite dans les beaux-arts.

Peut-être, en effet, le savant l'emporte-t-il chez L. de Vinci sur l'artiste, et le mérite du peintre qui a conçu et exécuté l'immortel chef-d'œuvre de la *Cène* n'est-il qu'un accessoire chez l'homme de génie qui entrevit quelques-unes des vérités dont la découverte a le plus illustré la science moderne. Mais, dans cette histoire des beaux-arts, c'est de l'artiste, et surtout du peintre, que nous devons nous occuper, nous bornant à indiquer d'une manière sommaire les autres titres de Léonard de Vinci à la reconnaissance et à l'admiration de la postérité.

Sa vie est en quelque sorte la préface du grand siècle; elle doit avoir une place à part.

Par la date de sa naissance, Léonard de Vinci appartient encore à la Renaissance, mais la nature de son talent le classe au premier rang des plus grands maîtres de l'art moderne. Né à Florence et

[1] Libri, *Histoire des sciences mathématiques en Italie.*

rival de Michel-Ange, sa place serait à la tête des artistes florentins, si son *Cenacolo*, à Milan, par la popularité que cette fresque a donnée à son nom, ne le faisait, à juste titre, envisager comme le chef de l'école lombarde.

Léonard de Vinci est du très-petit nombre de ces hommes qui, réunissant à la puissance intellectuelle la force physique, sont propres à toutes les études et à tous les travaux. Pour comble de bonheur, sa naissance lui donna une position sociale qui facilite toujours le développement des dons naturels, et en est quelquefois, mais trop rarement, la juste récompense.

Il naquit, en 1452[1], à Vinci, petit château sur le territoire de Florence. Son père était notaire et ne négligea rien pour son éducation.

Doué d'un esprit à la fois élevé et flexible, curieux des choses nouvelles, ardent à l'étude, et poussant ses investigations dans toutes les branches de l'intelligence humaine, il excellait dans les exercices du corps, l'escrime, la danse et l'équitation. Sa force corporelle était si grande, qu'il ployait sans effort un fer à cheval, et sa physionomie spirituelle et aimable lui conciliait la bienveillance dès la première vue.

Pour tout autre qu'un esprit ferme, les qualités mêmes de Léonard de Vinci eussent été un écueil fatal. Au quinzième siècle, comme de nos jours, le nom d'artiste était une sorte de brevet qui légitimait l'extravagance et la vie de plaisir; mais, et nous aurons plus d'une fois l'occasion d'en faire la remarque, ce ne sont pas ceux qui voient de prédilection ce côté de la vie artistique qui ennoblissent leurs noms par leurs travaux.

Si cette merveilleuse réunion de qualités et de talents, jointe à une facilité non moins étonnante, ne jetèrent pas de Vinci hors de la bonne voie, elles lui firent cependant entreprendre et abandonner trop légèrement des travaux qui nuisirent à sa réputation, les uns pour les avoir faits, les autres pour ne les avoir pas achevés.

En dehors du monde savant, Léonard de Vinci n'est guère connu que comme peintre, et c'est à un seul ouvrage qu'il doit son immense popularité; mais, parmi ses contemporains, il était peut-être

[1] Cette date a été souvent contestée; nous avions adopté, dans la première édition, celle de 1444, mais de nouvelles recherches nous ont convaincu que 1452 est la véritable.

plus célèbre encore comme sculpteur, ingénieur et architecte. Ses travaux d'ingénieur sont au nombre des plus importants de son époque, et, si, au commencement du seizième siècle, ses découvertes dans les sciences n'obtinrent pas toute l'attention qu'elles méritaient, en revanche elles ont été de nos jours un sujet d'étonnement très-glorieux pour sa mémoire.

Admettant que la peinture ait été le moindre des talents de Léonard de Vinci, elle fut cependant sa vocation, son métier, si toutefois ce mot peut être employé en parlant d'un si grand artiste, pour qui le lucre ne fut jamais un but [1].

Quoique les trente premières années de sa vie soient à peu près inconnues, il y a lieu de croire qu'il eut à cette époque d'intimes relations avec l'école d'Ombrie, où les traditions de l'art chrétien se conservaient comme une sorte de sacerdoce. Léonard de Vinci fut lié d'intime amitié avec le Pérugin, et, bien que son esprit ne le portât pas à ces extases où tombait Frà Angelico dans la contemplation d'un sujet de sainteté, il n'abordait pas non plus de tels sujets avec un sentiment exclusivement artistique. Lomazzo raconte que sa main tremblait en traçant la figure du Sauveur, dans la *Cène* [2]. Toutefois, si sa piété était vivement excitée en pareilles circonstances, elle n'alla pas jusqu'à lui interdire les sujets purement artistiques, et même il tomba dans des écarts qu'il expia dans sa vieillesse par de nobles regrets.

Il avait été placé en apprentissage chez Verrochio, et, nous l'avons dit plus haut, son talent se développa si promptement et si grandement, que l'élève, encore apprenti, surpassa son maître en travaillant avec lui au même tableau. Verrochio renonça à la peinture, mais pour se retrouver presque aussitôt en rivalité dans la sculpture avec son ancien élève. Avant que son chef-d'œuvre, la statue de Colleoni, fût, en 1496, placée sur son piédestal, Léonard de Vinci avait terminé le modèle de la statue équestre de François Sforza, que tous les contemporains s'accordent à reconnaître pour la plus admirable production depuis l'antiquité. Malheureusement, à peine ce modèle était-il achevé, qu'il fut détruit. Comme modeleur et ciseleur, Léonard de Vinci ne fut pas non plus infé-

[1] Léonard de Vinci partageait son bien avec ses élèves, et ne considéra jamais le prix d'un tableau comme devant régler le mérite de l'ouvrage.

[2] Lomazzo écrivait cinquante ou soixante ans après la mort de Léonard de Vinci; il avait été en très-bonne position pour bien connaître les détails de sa vie.

rieur à son maître. Il modelait les figures qu'il voulait peindre dans ses tableaux. C'est à cette pratique que doit être attribuée la perfection si remarquable avec laquelle la forme est rendue dans les peintures de Léonard de Vinci, perfection qui est le caractère dominant de son talent.

Léonard de Vinci quitta Florence, en 1483, pour se rendre à Milan, auprès de Louis le More, l'année même où naquit Raphaël; Michel-Ange Buonarotti avait neuf ans. Léonard était donc incontestablement le plus grand peintre de l'époque.

C'est à cette première époque de sa vie qu'appartiennent la *Madeleine* et la *Méduse*, du palais Pitti; la *Madeleine*, du palais Aldobrandini, à Rome; l'*Adam et Ève;* quelques *Sainte Famille;* quelques *Enfant Jésus* et *Saint Jean-Baptiste*, plus ou moins authentiques.

C'est à Milan qu'on voit encore son chef-d'œuvre, mais tristement dégradé. Supprimez le tableau de la *Cène*, que la gravure a rendu si populaire, en faisant intelligible pour chacun ce que la détérioration de la peinture aurait laissé d'incompréhensible pour beaucoup de spectateurs, et Léonard de Vinci serait inconnu, sauf du très-petit nombre d'amateurs capables de reconnaître l'immense mérite du dessin, de la composition et de l'expression dans une peinture qui n'a plus le charme du coloris, et que le temps, les restaurations et la main des barbares ont presque effacée ou détruite. La *Cène* de Léonard de Vinci est si universellement populaire, que le nom de ce grand artiste est plus connu de nos jours que ceux des peintres les plus renommés parmi nos contemporains.

Quiconque a étudié cette admirable fresque est étonné de l'impression qu'elle produit malgré son état de dégradation; et plus on la contemple, plus cette impression devient profonde.

La tête du Christ est divine de paix, de douceur, de mélancolie, et pourtant cette tête est presque effacée! Impossible de la copier, et elle émeut profondément! Et quelle science dans la disposition des groupes! C'est ici l'exemple le plus frappant de l'immense distance que l'art a franchie en moins d'un demi-siècle, de la distance qui sépare Masaccio, né en 1401, de Léonard de Vinci, en 1452; que l'on compare les fresques du Carmine, à l'étude desquelles se formèrent Raphaël et ses émules, à celle du couvent de Santa Maria delle Grazie, que ni Raphaël ni Michel-Ange n'ont surpassée, et l'on

comprendra en quoi diffèrent la Renaissance et l'art moderne, et ce qui fait la supériorité de celui-ci. Avant Léonard de Vinci, on peut trouver des études de têtes d'une beauté que Raphaël lui-même a tout au plus égalée ; mais, en fait de composition et de clair-obscur, il n'y a rien, absolument rien, qui approche de ce chef-d'œuvre. Cependant il a été repeint, retouché, restauré de telle sorte, que le travail original a presque entièrement disparu. Malgré ces dégradations, — car les retouches et les restaurations n'ont pas été autre chose, — c'est peut-être de toutes les peintures murales celle qui produit la plus vive impression.

Lorsque Léonard de Vinci entreprit de peindre le *Cenacolo*, il y avait à peine vingt ans qu'Andrea del Castagno avait communiqué à quelques artistes le procédé de la peinture à l'huile ; il est probable que Léonard voulut se servir de cette découverte et qu'il n'en avait qu'une connaissance imparfaite. Le fait est que, peu d'années après qu'elle eut été achevée, cette peinture, à laquelle on a donné improprement le nom de fresque, tombait en écailles. Au siècle suivant, un voyageur écrivait que « l'on pouvait à peine en distinguer le sujet. » Il en a été de même pour le tableau que Léonard peignit dans la salle du Conseil, à Florence, en 1504.

Ainsi tombent, en partie du moins, les accusations dirigées tantôt contre les soldats français, tantôt contre les Autrichiens, qui auraient dégradé à plaisir ce monument, le réfectoire du couvent où il se trouve ayant été converti en corps de garde, et les soldats s'étant exercés, par manière de passe-temps, à tirer à la cible en prenant pour but les figures du *Cenacolo*. En Italie, c'est un moyen assuré d'exciter la haine contre l'*abborrito straniero*, que de l'accuser d'avoir porté une main barbare sur une œuvre d'art nationale [1].

Les véritables barbares furent les moines, qui, afin d'avoir leur dîner plus chaud, percèrent le mur, au centre de la fresque, pour faire communiquer le réfectoire avec la cuisine.

C'était un ancien usage que de grouper les apôtres autour de Jésus-Christ. On en trouve de fréquents exemples. A Saint-Marc, de Venise, les douze apôtres et la Vierge, représentés par des statues

[1] Il est de fait que Bonaparte, lors de son premier séjour à Milan, étant venu visiter le *Cenacolo*, frappé d'admiration, écrivit à l'instant, sur son genou, un ordre d'exemption de logement de troupes en faveur du couvent ; cela n'empêcha pas qu'on ne fît du réfertoire un magasin de fourrage, jusqu'au jour où le prince Eugène, vice-roi de la Lombardie, le fit restaurer dans l'état où il est aujourd'hui.

colossales, sont placés à l'entrée du chœur; à Nuremberg, dans l'église de Saint-Sibald, on voit, en statues de bronze de deux pieds de hauteur, charmants modèles de sculpture gothique, les apôtres dans des attitudes diverses. Dans les fresques et les mosaïques, ces figures sont rangées tantôt sur une ligne, le Christ au centre, c'est l'enfance de l'art, tantôt groupées ou formant un cercle à la base d'un dôme, d'où elles contemplent la gloire de Jésus.

Les douze apôtres du Corrége, à Parme (San Giovanni), offrent un bel exemple de cette dernière combinaison, exemple tout aussi remarquable comme étude de caractères et de physionomies que par la sublime conception du tableau envisagé dans son ensemble.

Dans le *Jugement dernier*, de Michel-Ange, les apôtres sont aussi groupés autour du Sauveur. Il y aurait une foule d'autres citations à faire sur ce sujet.

L'action choisie par Léonard de Vinci pour représenter le Christ entouré de ses disciples nous paraît de beaucoup préférable à toutes les autres, non-seulement parce que c'est un fait historique, précieux à la mémoire de chacun, mais parce que c'est l'acte le plus solennel, celui qui termine la vie humaine du Fils de l'homme: Jésus est à la veille de reprendre sa divinité, mais il est encore avec les hommes, et c'est de leur salut qu'il s'occupe. Il est en face de la plus honteuse souillure, la trahison de Judas, et il se prépare à consommer par sa mort le sacrifice qui doit racheter les hommes du péché!

De là ces contrastes si admirablement rendus par l'artiste. Tous ces sentiments, en opposition les uns aux autres, sont exprimés au plus haut degré, et cependant telle est l'harmonie de cette composition, que l'impression dominante est l'unité de la pensée; l'œil distingue instantanément le sujet, sans qu'il soit besoin des accessoires pour l'indiquer : le Sauveur — les apôtres. — Le Sauveur attristé, mais calme et d'une sérénité divine. — Les apôtres, surpris, indignés, protestant par la parole ou le geste, chacun selon le caractère que la tradition lui attribue; le plus éloigné, croyant avoir mal entendu, interroge son voisin; Judas, incertain, mais feignant l'assurance, attire les regards par les traits ignobles de sa figure.

Que cette tête de Jésus, inclinée, les yeux voilés comme pour ne voir pas le mal, ce front si pur, ce geste si doux, si simple et si

noble, rendent bien ce que la pensée nous représente! Et ces groupes des apôtres, comme l'action y est concordante! Partout de la vie, du mouvement, de la diversité, et pourtant une unité d'action si parfaite, qu'à l'instant tout l'ensemble de ce vaste tableau s'empare de l'imagination, sans confusion ni incertitude.

Léonard de Vinci raconte qu'il passa un an à réfléchir aux moyens de représenter dans la figure de Judas l'image d'une âme si noire, et qu'en fréquentant les prisons et le quartier habité par les êtres les plus abjects, il trouva enfin une tête qui semblait faite exprès pour le but qu'il se proposait, et à laquelle il ajouta encore les traits de quelques autres.

Il n'en est pas moins vrai que Léonard n'a pas aussi bien réussi dans cette figure de Judas que dans celle de saint Jean, tandis que le contraire est arrivé au peintre de la beauté par excellence, à Raphaël. Dans la composition des douze apôtres, gravés par Marc-Antonio, d'après ses dessins originaux et sous les yeux du maître[1], le Judas est un chef-d'œuvre de laideur, mais de laideur morale, sans aucune exagération physique, et encore, pour faire ressortir cette figure, Raphaël ne s'est point servi du même artifice que Léonard de Vinci, qui jette sur Judas une ombre portée, afin de rendre plus frappant le contraste de sa figure avec celles des autres disciples, vivement éclairées. « Quand on veut, dit Constantin, se rendre compte de ce que peut le talent du peintre pour l'expression des caractères et leur effet dramatique, c'est à ces deux grandes pages qu'il faut surtout recourir. »

Giotto, Lucca Signorelli, N. Poussin, Baroccio et bien d'autres peintres ont traité ce même sujet, qui devint, après l'immense succès de l'œuvre de Léonard de Vinci, un des plus fréquemment représentés. Mais aucun de ces artistes n'a approché de l'excellence de cette peinture, si justement célèbre.

Dans le tableau du Poussin, Judas tient une bourse serrée dans sa main et se glisse hors de la salle. Cette donnée est de beaucoup inférieure à celle de Léonard. Judas s'échappant après avoir entendu l'accusation, l'intérêt est singulièrement affaibli.

Dans le tableau du Baroccio, qu'on voit à Santa Maria sopra

[1] Ces douze apôtres avaient été peints en clair-obscur, d'après les dessins de Raphaël, dans une salle du Vatican, détruite quelques années après sa mort. On les retrouve à Saint-Vincent-aux-Trois-Fontaines, près Rome, où ils ont été peints sur les piliers intérieurs de l'église par les élèves de Raphaël.

Minerva, à Rome, le peintre a imaginé d'introduire parmi les apôtres Satan en personne, soufflant la trahison à l'oreille de Judas. Le pape trouva la licence un peu trop forte et s'écria : « Che non gli piaceva che il demonio si domesticasse tanto con Jesù Cristo; » et il ordonna au peintre de faire disparaître Satan.

Il n'y a pour ce sujet qu'un seul moment possible, c'est celui où le Christ prononce ces paroles : « En vérité, je vous le dis, l'un de vous me trahira. » La surprise, le doute, l'indignation, sont les sentiments instantanés qui font ce drame; supposez que ces paroles sont prononcées depuis un instant, ce sera l'abattement, la colère et la honte; les disciples seront absorbés dans leur douleur, ou s'abandonneront à leur indignation envers Judas, qui se trahit par la fuite; l'unité est rompue, l'attention est divisée, les mauvaises passions prennent place, et vous n'avez plus cette mélancolie divine, cette paix du Seigneur qui domine dans l'œuvre de Léonard de Vinci.

Il existe encore plusieurs études des têtes de Jésus et des apôtres dessinées au crayon par Léonard de Vinci; celle de Jésus est au Brera, à Milan; cette feuille de papier, salie et déchirée, est l'une des plus précieuses reliques des beaux-arts; je ne sache pas qu'aucun crayon ait jamais rien produit de plus divin que cette tête du Christ[1]. « Ce n'était pas sur la terre, dit-il lui-même, qu'il en avait cherché le type. »

Quoique dans les temps de la barbarie et jusqu'à la fin du quinzième siècle la figure du Christ ait été représentée sous un type plutôt symbolique qu'humain, dont on n'osait guère s'écarter, on trouve quelquefois, rarement il est vrai, un essai de personnification qui a dû être appuyée sur une tradition, quant à la véritable figure de Jésus.

Dans les catacombes de Rome on voit une peinture qui date du quatrième siècle, et qu'on pourrait appeler un portrait de Christ,

[1] Les têtes des apôtres sont à Londres dans la collection de MM. Woodburn. L'Académie royale de Londres possède une copie à l'huile du *Cenacolo*, faite par un élève de Léonard de Vinci (Marco d'Oggione) de la même dimension que l'original. — A Munich, dans la galerie Leuchtemberg, se trouve le carton fait par le peintre Bossi, aussi de la grandeur de l'original, et en se servant de tous les documents pour rétablir l'œuvre de Léonard de Vinci. C'est d'après ce carton qu'a été exécutée la mosaïque qui est à Vienne dans la galerie Ambras. — Parmi les gravures, la plus belle est celle de Raphaël Morghen; mais elle se ressent de la détérioration de l'original : les contours des figures sont mal accusés, les expressions sont faibles, surtout dans la tête du Christ et dans celle de saint Jean.

en raison de la ressemblance qu'elle a avec ce type que nous considérons de nos jours comme la figure historique de Jésus; les circonstances mêmes qui se rattachent à cette peinture prouvent, en tous cas, que c'est bien une personnification de Christ qu'on a voulu faire.

Cet ancien monument de l'art est dans la quatrième chambre des catacombes de Saint-Calixte : la figure est ovale, le nez droit, les sourcils sont arqués, le front est élevé, sans rides, l'expression est sérieuse et douce, les cheveux sont séparés sur la tête et descendent en longues boucles sur les épaules; la barbe est rare, courte, et partagée par le milieu; c'est la tête d'un homme de trente à quarante ans.

Une autre peinture, qui a les mêmes caractères que celle-ci, mais qui n'en est pourtant point une copie, se trouve dans les catacombes de Via Portuensis; elle est probablement du cinquième siècle ou du sixième.

Mais il existe un document dont l'authenticité a été souvent révoquée en doute, sans cependant qu'on ait jamais prouvé qu'il soit apocryphe. C'est une lettre[1] d'un citoyen romain de la famille de Lentulus qui se serait trouvé à Jérusalem du temps de Jésus-Christ. Pour révoquer en doute l'authenticité de cette lettre, on s'est principalement appuyé sur ce fait, que Lentulus n'a point été le prédécesseur de Ponce-Pilate, ainsi que le disaient ceux qui ont produit ce document; mais il ne s'ensuit pas de ce qu'il y aurait eu erreur sur la qualité de l'individu, que la lettre elle-même soit controuvée; au reste, authentique ou non, cette lettre était connue déjà au quatrième siècle, et elle a pu servir dès lors à établir cette sorte de portrait traditionnel de Jésus-Christ qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. La voici, elle montre combien Léonard de Vinci est resté fidèle au caractère général de la figure; Christ devait avoir un peu plus de trente ans lorsque cette lettre fut écrite.

« Il est arrivé dans nos murs, où il est encore, un homme très-extraordinaire : on l'appelle Jésus, beaucoup de personnes le regardent comme un prophète de vérité, ses adeptes le nomment fils de Dieu. Il ressuscite les morts et guérit les blessés. Il est d'un extérieur remarquable, de taille haute et tellement imposante, qu'il

[1] Collection de manuscrits à la Bibliothèque impériale de Paris.

inspire à tous l'amour et en même temps la crainte. Sa chevelure est brune, de la couleur du fruit du noisetier lorsqu'il est mûr; elle est épaisse et polie sur le haut de la tête, où elle est séparée à la mode des Nazaréens; puis elle retombe en boucles ondoyantes sur les épaules; son front est large et son visage serein, sans rides ni taches, et quelque peu coloré; la bouche et le nez sont d'une forme parfaite; sa barbe, qu'il laisse croître, est de la couleur de ses cheveux, elle n'est pas très-longue, elle est séparée par le milieu; ses traits respirent la persévérance et la candeur; ses yeux sont grands et brillants, terribles lorsqu'il adresse des réprimandes, doux et remplis de bonté lorsqu'il exhorte. Une douce sérénité règne sur son visage, quoiqu'il soit toujours sérieux, car on ne l'a jamais vu rire, mais plus d'une fois on l'a vu pleurer. Il parle peu, mais tout ce qu'il dit est plein d'autorité; enfin, tout en lui semble au-dessus de l'humanité. »

Tels ont été les documents sur lesquels la tradition s'est fondée, et nous voyons comment l'un des plus grands peintres qui ait existé en a tiré parti. Certes, à en juger par la profonde impression que produit cette figure de Christ, elle doit être ressemblante, si Jésus portait l'empreinte de sa divinité.

Mais oublions le côté religieux; laissons de côté la croyance du chrétien, et ne voyons ici qu'une question d'art.

Voici deux types de la beauté, les deux points de comparaison entre l'art antique et l'art moderne : l'Apollon du Belvédère, et le Christ de Léonard de Vinci, c'est-à-dire ce que l'art a produit de plus parfait, de plus noble, de plus divin! Dans le chef-d'œuvre de l'antiquité, le caractère dominant, c'est la beauté humaine à son plus haut degré, mais rien de plus. — Léonard de Vinci a aussi cherché la beauté idéale, et il l'a trouvée, mais dans l'intelligence, dans l'expression d'une âme immortelle; c'est la beauté divine, rayonnant sous l'enveloppe humaine. — Voilà comment l'art antique et l'art moderne, si essentiellement différents dans leur nature, se sont produits dans leur plus noble essor, l'un, par la sculpture, c'est la forme matérielle, la beauté du corps; l'autre, par la peinture, c'est l'expression, la pensée, la beauté intellectuelle.

En traitant ce sujet de la *Cène*, Léonard de Vinci avait l'avantage de représenter le Christ sous la forme humaine que le Sauveur a revêtue pour l'accomplissement de sa divine mission : c'était encore le Fils de l'homme, ce n'était pas déjà le Rédempteur, le Fils

de Dieu, celui qui viendra juger les vivants et les morts. L'artiste élevait donc la forme humaine jusqu'à la divinité, il n'abaissait pas la divinité à n'être qu'une image de l'homme. Dans la *Transfiguration*, de Raphaël, c'est le contraire ; Christ s'est dépouillé de sa forme humaine, il monte vers son Père qui est aux cieux. Jamais la peinture n'a été plus loin, jamais l'art ne s'est élevé à une inspiration plus noble, et pourtant, de là à ce que notre pensée nous représente dans la transfiguration du Sauveur, Jésus retournant dans le sein de Dieu, qu'il y a loin! La tentative est presque une impiété; que serait-elle si l'absence du génie lui ôtait toute excuse? Rien ne met plus en évidence l'impuissance de l'art que la représentation de la Divinité.

De Vinci était arrivé à Milan au plus beau moment de la fortune de Louis le More. Il débuta à la cour dans une lutte de poëtes et de ménestrels, à laquelle prirent part les plus habiles joueurs de lyre et les improvisateurs les plus renommés. Il fut le vainqueur. Il avait lui-même fabriqué la lyre d'argent dont il se servit, et les vers qu'il chanta avaient aussi été composés par lui. Louis le More, fort méchant prince, mais très-spirituel et très-grand seigneur, avait avec Léonard des assauts d'esprit où l'artiste ne se montra probablement pas trop rude jouteur, puisque sa faveur alla toujours croissant.

Il offrit ses services pour diriger à Milan une académie des beaux-arts. « Je puis conduire à bonne fin, écrivait-il à Sforza, toute espèce de travaux de sculpture en terre, en marbre et en bronze; de même, en peinture, je peux exécuter, aussi bien que qui que ce soit, tous les travaux qu'on me donnera à faire. » Nous parlerons ailleurs de l'académie qu'il fonda à Milan, et pour laquelle il composa ses traités sur la peinture, sur les mouvements du corps humain, l'anatomie et la perspective, traités dont il ne reste plus que des fragments.

Le duc de Milan avait à lui demander des services plus importants pour l'État que ceux que Léonard pouvait lui rendre dans les beaux-arts. Engagé dans une longue guerre contre le pape et la république de Venise, bientôt aussi contre la France, dont le roi, Louis XII, revendiquait le duché à titre d'héritage maternel, Sforza occupa Léonard de Vinci comme ingénieur militaire. L'attaque et la défense des places subissaient un changement complet, par suite de l'emploi de l'artillerie, rendue mobile; Léonard fut

chargé de modifier les fortifications selon les nécessités du nouveau système, et dans cette carrière il se montra le digne précurseur du célèbre Pierre de Navarre, peut-être même l'eût-il surpassé si, comme l'ingénieur espagnol, il s'était exclusivement adonné à ce genre de travaux.

En même temps qu'il élevait des fortifications pour la défense de la Lombardie, il creusait les canaux qui en font aujourdhui encore la principale richesse[1]; et, comme si des travaux si importants et si nombreux ne suffisaient pas à son activité, il fut chargé avec l'architecte Omodeo de l'achèvement de la cathédrale, dont le couronnement était un problème encore à résoudre.

Ces travaux, qui auraient dû, ce semble, absorber la vie entière de l'ingénieur ou de l'architecte, n'occupèrent qu'une partie des loisirs de l'artiste.

Outre la *Cène*, tout entière de sa main, le nombre considérable d'études et de dessins qu'il fit pour cette composition, et presque tous les tableaux qui existent encore de lui, Léonard fit le modèle de la statue équestre de François Sforza, dans des proportions colossales. Ce fut l'œuvre capitale de sa vie, plus encore que le *Cenacolo*, et, de l'aveu unanime de tous ses contemporains, la plus magnifique, la plus admirable production de l'art moderne. L'impression fut si vive, qu'elle effaça jusqu'au souvenir de tous les autres titres de Léonard à une gloire durable; on oublia le peintre, le poëte, l'architecte, l'ingénieur, le savant, le musicien, on ne vit plus que le sculpteur. De là, ce fait singulier qu'en louant Léonard de Vinci comme le plus grand sculpteur de son époque, quelques-uns de ses contemporains parlent à peine de ses autres travaux ou les mentionnent comme de simples accessoires.

Louis le More ne mettait pas moins d'ardeur à profiter du séjour de Léonard de Vinci à Milan pour la satisfaction de ses mauvais penchants que pour la défense de ses forteresses. Il lui commandait des tableaux, dont il choisissait lui-même les sujets parmi les plus licencieux de la mythologie, et il lui faisait faire et répéter les portraits de ses maîtresses, Cecilia Gallerani et Lucrezia Crivelli: cette dernière figure au Louvre; c'est le tableau connu sous le nom de la *Belle Ferronnière*, parce qu'une erreur populaire s'obstine à

[1] C'est Léonard de Vinci qui a amené à Milan les eaux de l'Adda, et fait construire pour bateaux le canal de Morterana, par les vallées de Chiavenna et de la Valteline sur une longueur de soixante-quinze lieues.

voir dans cette admirable peinture le portrait d'une femme qui était à peine née, si même elle l'était déjà, lorsque mourut Léonard de Vinci.

Au milieu de ces occupations, Léonard, passionné pour les exercices du corps, fréquentait les salles d'armes et écrivait un traité sur l'escrime ; les chevaux prenaient aussi une partie de son temps et beaucoup de son argent. De plus, ses études dans les sciences naturelles, les mathématiques et la mécanique, eussent-elles été limitées à une seule de ces branches, auraient suffi à remplir la vie d'un homme. Enfin, Léonard de Vinci était courtisan, et remplissait tous les devoirs d'une servitude qu'il s'imposait volontairement.

Ainsi se passèrent les seize années de son premier séjour à Milan.

Alors la fortune abandonna Louis le More. Trahi par ses alliés, livré par eux aux Français, il alla mourir, prisonnier de guerre, au château de Loches, en Touraine, où pendant dix années, selon l'expression de Guichardin, une étroite cellule contint les projets d'une ambition pour qui les frontières de l'Italie entière avaient été trop limitées.

Milan, pris, perdu et repris, dans l'espace de quelques mois, connut les humiliations et les désastres de l'occupation étrangère. Les partisans des Sforza furent abandonnés à la vengeance du vainqueur; on abattit leurs maisons. C'est alors que furent détruits un magnifique palais que Léonard avait construit pour Galeazo de San Severino, et le modèle de la statue équestre de François Sforza, que Léonard, trop préoccupé de son *Cenacolo*, avait oublié de faire couler en bronze. Ainsi périt le fruit de dix années de labeur assidu, le chef-d'œuvre qui devait immortaliser son nom.

De Vinci n'avait pas attendu cette catastrophe pour quitter Milan. On lit sur la couverture d'un de ses manuscrits la note suivante, qui prouve qu'au milieu de ces désordres son malheur personnel ne le rendit pas insensible à celui d'autrui : « Il castellano fatto prigione — il visconte strascinato, e poi morto il figiolo — Gan della Rosa toltoli i dunari — Bergonzo principio e nol valle e poi fuggi le fortune. — Il duca perso lo stato e la roba e la libertà, e nessuna sua opera si finè per lui. »

Ruiné dans sa fortune et ses espérances, atteint dans sa réputation par la perte de son œuvre capitale, Léonard de Vinci retourna à Florence, comme l'animal blessé revient au gîte chercher le repos

et la sécurité. Mais Florence, en proie aux révolutions et aux luttes démocratiques, n'était pas encore revenue des terribles émotions occasionnées par les dernières scènes de la vie de Savonarole — 1498. — Parmi les artistes, les plus chers amis de Léonard, le Botticelli et le Credi avaient renoncé à la peinture pour pleurer le réformateur. Mû par un même sentiment, Frà Bartolomeo, que Léonard avait pu connaître avant de partir pour Milan, s'était jeté dans la dévotion et fait moine dans le couvent de Saint-Marc. Le Pérugin se survivait à lui-même; Raphaël en était au début de sa carrière, et Andrea del Sarto quittait la boutique de son père, le tailleur, pour entrer en apprentissage chez un orfévre. Michel-Ange, que Léonard avait dû connaître enfant, était devenu son rival, et un rival sans générosité, favorisé par le nouveau gouvernement, qui voyait en lui un partisan des Médicis gagné à la cause républicaine, et voulait, par son exemple, encourager la défection.

Ce séjour à Florence fut court. Léonard de Vinci entra au service de César Borgia, qui lui donna la direction de ses fortifications. Trois ans plus tard, à la mort d'Alexandre VI, Borgia devint, comme Louis le More, un éclatant exemple des vicissitudes de la fortune, et alla périr misérablement devant une bicoque en Espagne.

Léonard de Vinci revint à Florence, pour ce fameux concours des cartons, si célèbre dans l'histoire des beaux-arts. Il s'agissait d'un tableau que la Seigneurie voulait faire peindre dans la salle du conseil. Les concurrents étaient Michel-Ange Buonarotti et Léonard de Vinci. Le premier choisit un épisode du siége de Pise; le second, un combat de cavalerie, dont la bataille d'Anghiari, en 1440, lui fournit le sujet.

Ces cartons n'existent plus, mais voici ce qu'en a dit Benvenuto Cellini, qui les avait copiés: « Ces esquisses représentaient la ville de Pise, assiégée par les Florentins; celle de Léonard de Vinci offrait un combat de cavalerie, divinement travaillé, et celle de Michel-Ange des fantassins qui se baignaient dans l'Arno, et qui, au cri d'alerte, couraient aux armes à demi-nus, avec de si beaux gestes, si admirablement dessinés, que ni les anciens ni les modernes n'avaient jusque-là rien imaginé qui pût l'égaler. » Cellini ajoute que les travaux de Michel-Ange n'ont jamais valu ces premières études [1].

[1] L'estampe qui a paru à Londres, il y a quelques années, représentant le carton

Ces cartons ont si bien fait époque dans l'histoire des beaux-arts, que tous les artistes qui les étudièrent, et ce furent les plus illustres, formèrent par ce seul fait une catégorie particulièrement distinguée; on disait d'eux : « Il a étudié les cartons, » comme de nos jours, en parlant d'un vétéran éprouvé, on dit : « Il était à Austerlitz, ou à Waterloo. »

C'est en 1505 que Léonard de Vinci fit son carton; c'est seulement en 1506 que Michel-Ange termina le sien. Cette différence de temps et de sujets semble indiquer que le mot *concours*, employé dans tous les récits, exprime la lutte de talents qui s'établit entre les deux illustres artistes plutôt qu'un concours dans le sens ordinaire du mot. Cela est d'autant plus probable, que ces récits s'accordent à attribuer la victoire à Michel-Ange, et que cependant Léonard peignit, sur le mur de la salle du conseil, le sujet de son carton. On l'y voyait encore quelques années plus tard; mais la peinture était plus ruinée que celle du *Cenacolo*, à Milan, et bientôt, au milieu des grandes catastrophes qui désolèrent Florence, elle disparut entièrement, sans qu'une si grande perte ait laissé aucun souvenir.

Léonard de Vinci travaillait lentement; il aspirait à la perfection et n'était jamais satisfait de son ouvrage. La Seigneurie était impatiente de voir achevés les travaux qu'elle avait commandés; elle n'épargnait à l'artiste ni les remontrances ni les paroles blessantes. Léonard n'en tenait compte, il entendait travailler à son temps et selon sa conscience. De là, des tiraillements et des querelles qui s'envenimèrent de jour en jour.

D'un autre côté, Louis XII rendait sa domination acceptable aux Milanais; les beaux-arts reprenaient en Lombardie une nouvelle activité; Léonard venait de perdre son père, avec qui il avait toujours été dans les termes les plus affectueux; ses amis et ses élèves lui écrivaient de Milan pour l'engager à y retourner; le roi de France l'y invitait. Il se remit donc en route en 1507, laissant inachevés plusieurs des travaux qu'il avait entrepris à Florence.

Les quatre années qui suivirent furent les plus belles et les plus heureuses de sa vie. Honoré de la faveur du roi, en relation d'a-

de Michel-Ange en dimensions réduites. gravé par Schiavonetti, a très-probablement été faite d'après le dessin que l'architecte San Gallo fit sous les yeux de Michel-Ange lui-même. — Rubens avait fait une copie d'un fragment du carton de Léonard de Vinci; c'est cette belle gravure d'Édelinck représentant quatre cavaliers qui attaquent et défendent un étendard. Le dessin de Rubens fait partie de la collection du Louvre.

mitié avec le maréchal de Chaumont, entouré d'élèves qui l'aimaient comme un père, il put se livrer à ses travaux sans craindre les tracasseries ni les rivalités jalouses. Mais, hélas! sa fortune eut des revers aussi prompts et aussi grands que cette courte prospérité. En 1511 mourut son protecteur, le maréchal de Chaumont; l'année suivante, le sac de Brescia commença la ruine de l'influence française; les défaites se succédèrent rapidement, et, en 1514, le 7 août, Louis XII signa définitivement sa renonciation au Milanais en faveur des Sforze. Léonard, partisan avoué des Français et trop en évidence pour n'être pas une des premières victimes de la réaction, dut s'exiler de nouveau, mais, cette fois, il partit accompagné de ses élèves.

Arrivée à la frontière, au sommet d'une colline, la petite caravane fit une halte, pendant que Léonard esquissait rapidement le paysage sous ses yeux, dernier souvenir de sa patrie d'adoption. Léonard de Vinci se rendait à Rome.

Léon X régnait, et Raphaël, au Vatican, remplissait le monde artistique de sa renommée. Léonard pouvait donc se flatter de recevoir l'accueil que méritaient sa réputation et ses talents. Il ne rencontra que froideur et dédain. La réaction contre les Français était dans son paroxysme; Raphaël lui-même lui servait d'instrument, en peignant dans sa seconde salle ces sujets où, sous le voile transparent de l'histoire, il fait de Louis XII un Attila, et un saint Léon de Jean de Médicis. Léon X ne vit en Léonard que le peintre du roi de France[1] et l'ami des Français; il lui donna une commande, mais il semblerait que ce fut seulement afin d'avoir une occasion de l'humilier et de le vexer. Michel-Ange, qui travaillait à Rome au mausolée de Jules II, ne vit pas sans inquiétude l'arrivée de Léonard, non moins renommé que lui comme sculpteur, et, sa vieille antipathie se réveillant avec une nouvelle force, il lui suscita toutes les difficultés que sa position ne lui rendait que trop facile d'accumuler sur le chemin d'un rival.

Un nouveau revirement de fortune vint tirer Léonard de Vinci d'une position intolérable pour un homme de son caractère et de son mérite. François I[er], victorieux à Marignan — 1515 — entra à Milan. Il vit le *Cenacolo* et voulut le faire transporter à Paris, comme le plus beau trophée de sa victoire: mais, la tentative de

[1] Léonard en avait reçu le titre en 1506.

détacher cette peinture de la muraille sur laquelle elle a été faite n'ayant pas réussi, ce projet fut abandonné. Ne pouvant emporter l'œuvre, le roi de France voulut emmener l'artiste; il avait hérité de la grande affection de son prédécesseur pour Léonard de Vinci. Celui-ci avait alors soixante-trois ans; il était fatigué et découragé, il aspirait au repos. L'offre de François Ier fut acceptée, et Léonard, accompagné de son fidèle ami Melzi et de quelques élèves, se rendit en Touraine, à Cloux, près d'Amboise, où le roi lui donnait l'hospitalité. Il y vécut quatre ans, dans la retraite, travaillant peu, méditant beaucoup, plus occupé de sciences et d'études d'ingénieur que de beaux-arts. En 1519, il mourut, non dans les bras du roi, comme on l'a dit par erreur, mais dans ceux de Melzi, son élève et son ami. Un an après lui, Raphaël aussi descendait dans la tombe.

Outre la *Cène* il reste peu de choses des fresques de Léonard de Vinci. A Vaprio, aux environs de Milan, on voit sur la façade de la maison de François Melzi une *Vierge* colossale passablement endommagée par les injures du temps et les feux des bivacs. A Rome, dans le couvent de Saint-Onuphre sur le sommet du Janicule, où le Tasse vint mourir la veille de son couronnement au Capitole, il y a de Léonard une *Vierge au donataire* qui est assez bien conservée; la tête de la Madone est du plus beau style, mais l'Enfant Jésus est inférieur au talent de l'artiste. Comme la plupart des peintures de Léonard, cette fresque a poussé au noir.

Ses tableaux à l'huile sont plus nombreux, mais ceux dont l'authenticité est incontestable sont fort rares. Léonard de Vinci réfléchissait pendant des années à l'œuvre qu'il voulait entreprendre, et il l'exécutait avec un soin infatigable. Jamais il ne peignit de verve, ce qui n'exclut pas l'inspiration, mais la contient et la dirige par la réflexion.

Le portrait de Lisa del Giocondo est le tableau le mieux conservé, le plus beau, le plus caractéristique qui soit resté de ce grand peintre : harmonie inimitable dans tous les traits de cette figure, des yeux qui vivent, et ce regard tendre, mélancolique, un peu voluptueux, qui fait le charme de ses têtes de femme. Ce n'est pas l'ardente imagination, trop sensuelle, du Titien; ce n'est pas la pureté céleste des vierges de Raphaël, c'est une passion sérieuse, noble, éternelle[1].

[1] Constantin, *Idées italiennes*.

Il existe un assez grand nombre de très-belles copies de ce chef-d'œuvre, faites probablement du vivant de Léonard de Vinci, et par ses élèves.

Un autre tableau non moins célèbre, et qui fait aussi partie de la galerie du Louvre, représente la Vierge, assise sur les genoux de sainte Anne et se baissant pour prendre l'enfant Jésus, qui est à terre et qui caresse un agneau. Ce tableau, qui n'est pas achevé, est incontestablement original, quoi qu'en disent quelques connaisseurs. Le sujet est étrange, mais c'est celui d'une image miraculeuse qui était dans l'église de San Celso, à Milan, et qui, le 30 décembre 1485, par conséquent à l'époque où Léonard habitait cette ville, parut toute resplendissante de lumière. Ce nouveau miracle enflammant la superstition, l'image de San Celso devint l'objet de la dévotion populaire. Léonard de Vinci fut chargé de peindre une nouvelle madone; Raphaël[1] et Moretto reçurent aussi des commandes pour le même sujet.

Quand Léonard avait longtemps médité un sujet, il ne se contentait pas de l'exécuter une seule fois. Toujours visant à la perfection, il le reproduisait modifié d'après ses nouvelles idées. C'est ainsi qu'il existe de lui cinq ou six *Hérodiades*, et que le tableau d'après l'image miraculeuse de San Celso a été reproduit par lui de plusieurs manières. Il en existe un à Munich, que les uns donnent pour l'original même qui fut peint pour l'église de San Celso, les autres, pour une magnifique copie par Solaino, l'un des meilleurs élèves de Léonard; une autre copie, au Brera, à Milan, serait de Bernardino Luini, et une troisième, à Florence, d'Aurelio Luini. Léonard s'était proposé de peindre ce sujet dans l'église de l'Annonziata, à Florence, et Filippino Lippi lui avait cédé, par déférence, la place même sur laquelle il allait commencer une fresque. Le carton seul fut fait; c'est celui qui orne aujourd'hui l'Académie des beaux-arts de Londres. Quand Léonard l'eut terminé, toute la population de Florence, jeunes et vieux, hommes et femmes, vint admirer ce travail, qui n'avait pourtant pas le charme d'une peinture. L'enthousiasme fut général : telle était l'éducation artistique de ce peuple, qui, depuis un siècle, voyait se succéder les plus grandes merveilles de l'art, produites non pas par trois ou quatre artistes,

[1] Le tableau de Raphaël fait actuellement partie de la galerie du Belvédère, à Vienne.

mais par des générations d'hommes dont le génie encyclopédique est un inépuisable sujet d'étonnement et d'admiration.

Il existe dans les principaux musées de l'Europe quelques tableaux de Vinci, ou qui sont assez beaux pour être attribués à ce grand peintre. Son portrait est dans la galerie de Florence; dans la galerie Sciarra, à Rome, il y a de lui un petit tableau fort précieux, la *Modestie et la Vanité*, représentées par deux demi-figures de femmes, l'une parée et un peu coquette, l'autre, plus simple et plus modeste. Celle-ci a un voile sur la tête; c'est un profil d'une admirable pureté; la *Vanité*, vue de face, a un sourire d'une irrésistible douceur. Ce tableau a tout le fini de Léonard; la tête de la *Vanité* est admirable par le modelé, la vivacité des yeux, et surtout la finesse d'expression. C'est là le cachet de ce grand peintre, d'autant plus aisé à reconnaître, que personne n'en approche.

Ce sujet de la *Vanité* paraît avoir été l'un des types favoris de Léonard de Vinci; il en existait, dans la collection du prince d'Orange, une autre demi-figure non moins remarquable par le fini du travail. Le tableau si connu autrefois sous le nom de la *Colombina*, dans la galerie d'Orléans, maintenant à Saint-Pétersbourg, en est une variante de la plus ravissante beauté.

Que les personnes qui ont le bonheur d'aller à Rome veuillent bien suivre le conseil que je me permets de leur donner ici. En visitant les galeries, qu'elles s'abstiennent de regarder tous les tableaux; il faut savoir d'avance quels sont ceux qui méritent une place dans notre souvenir, et ne s'occuper que de ceux-là. Tout regarder est le sûr moyen de ne rien voir. La vue, comme le goût, perd par la satiété la faculté de juger des nuances, et même elle cesse d'apprécier des nuances très-prononcées. Le plus grand inconvénient des grandes galeries, c'est le nombre trop considérable de chefs-d'œuvre qu'elles renferment; les plus dignes d'intérêt échappent souvent à l'attention.

Il faut aussi ne se pas contenter de contempler un tableau isolément; il faut le comparer aux œuvres capitales qui se trouvent dans la même galerie. Par exemple, dans ce palais Sciarra, il y a un tableau de Raphaël, le *Joueur de violon*, de tous les portraits le plus parfait peut-être qui existe, et, près de là, un des chefs-d'œuvre du Titien, une figure de femme; comparez-les avec le tableau de Léonard de Vinci, cherchez les analogies et les différences qui caractérisent chacune de ces œuvres, et vous vous rendrez

compte ainsi des qualités et du mérite relatif de ces grands peintres. Comparez Léonard de Vinci avec les artistes qui l'avoisinent, et vous comprendrez bien vite pourquoi il est si haut dans l'estime des connaisseurs.

Au mérite d'avoir rendu la forme avec une perfection dont aucun autre artiste n'a approché Léonard a joint celui de l'élégance du dessin et de l'expression. Dans ses compositions, tout est noble, calme, serein. Par exemple, il y a dans le *Cenacolo* une pensée si élevée, que l'impression qu'on en reçoit, bien que l'action soit passionnée, est celle d'une paix, mélancolique peut-être, mais pleine de douceur et de sérénité.

Ce caractère grave, un peu triste, est aussi celui qui domina dans l'école de Florence, à sa plus belle époque; mais ce n'est pas à Léonard de Vinci qu'elle le dut. Tous deux la reçurent de l'école d'Ombrie. Lorsque le génie de Léonard arrivé à maturité aurait pu obtenir à Florence une autorité incontestée, le séjour de cet artiste dans sa ville natale fut trop court pour y exercer une influence durable.

Dans son œuvre, il y a deux manières très-distinctes. La première est une vigoureuse opposition d'ombre et de lumière; l'effet est prononcé, piquant, mais moins naturel que dans la seconde, où l'emploi des demi-teintes l'adoucit et le rend plus harmonieux. En cela, l'artiste a suivi une marche conforme aux inclinations de l'âge : du fracas dans la jeunesse; de la sagesse et du repos dans l'âge mur.

Les travaux de Léonard de Vinci ne nous sont parvenus que par fragments; la plupart ont péri. Ces débris laissent entrevoir les proportions colossales de ce génie prodigieux; mais ils sont trop incomplets pour qu'on puisse reconstruire la statue.

Le monument de François Sforza, aussitôt achevé, fut détruit; la *Cène* était déjà fort dégradée peu d'années après la mort de Léonard; la peinture commencée par lui dans la salle du conseil, à Florence, ne fut pas terminée et tombait en poussière presque du vivant de l'artiste; le carton disparut au siècle suivant; il n'existe de lui qu'un très-petit nombre de tableaux dont l'authenticité n'est pas douteuse; ses dessins d'architecture prouvent qu'il était aussi habile architecte qu'excellent peintre et sculpteur, mais les édifices eux-mêmes n'existent plus; enfin, il fut un des premiers à pratiquer la gravure sur métal, et il ne reste de ses œuvres en ce

genre que les vignettes qu'il fit pour l'académie qu'il créa avec son ami, le savant Pacioli, et qui a été probablement la première réunion scientifique en Italie. On le voit, dans les beaux-arts, rien de complet ne nous est resté de lui.

Dans les sciences, Léonard de Vinci n'a publié aucune de ses découvertes, et le plus grand nombre de ses manuscrits est perdu. « Ce qui nous en reste, dit M. Libri, ce sont des espèces de carnets où il écrivait ses pensées, ses projets, sur toutes sortes de sujets; où il esquissait le plan d'une église, le dessin d'une tête qui l'avait frappé, ou d'une machine qu'il avait imaginée en se promenant. Souvent on trouve dans le même feuillet un apologue politique, qu'on croirait dicté par Machiavel; des maximes philosophiques ou morales, dignes des philosophes de la Grèce; des préceptes qui sembleraient tirés de Bacon; des recherches sur le vol des oiseaux; des problèmes d'algèbre; des fragments de géologie; des observations de botanique; des questions de mécanique ou de balistique; des théorèmes d'hydraulique, des sonnets, des dessins d'architecture et des caricatures. Si l'on ajoute à cela beaucoup de faits relatifs à la vie et aux travaux de l'artiste, des tableaux synoptiques d'ouvrages qu'il avait écrits ou qu'il voulait composer, des contes badins, des recherches sur les langues, on aura une idée encore fort imparfaite de ces manuscrits[1]. »

En 1797, M. Venturi a publié un extrait des ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, dont les manuscrits sont à la Bibliothèque impériale de Paris; M. Libri a donné, en 1840, un travail analogue, mais plus complet quant aux indications des ouvrages. On est stupéfait d'y trouver comme une prévision surnaturelle de quelques-unes des plus grandes découvertes qui ont immortalisé Copernic, Galilée et Kepler[2]. C'est ainsi que, dans un traité qui paraît avoir été écrit vers l'an 1510, Léonard de Vinci parle de la rotation annuelle de la terre comme d'une opinion admise par plusieurs savants de son temps. C'était devancer Copernic de

[1] Libri, *Histoire des sciences mathématiques en Italie*, t. III, p. 30.

[2] M. Hallam, dans son *Histoire de la littérature en Europe*, dit « qu'à la fin du quinzième siècle la science avait probablement atteint à une hauteur qui ne se retrouve pas dans les premiers ouvrages imprimés. » En effet, à l'époque où l'imprimerie fut mise en usage, on ne publia pas une encyclopédie, c'est-à-dire un inventaire des connaissances humaines, et il est à croire qu'une certaine masse de découvertes et d'opinions resta flottante et ne se fit jour qu'à la longue. Léonard de Vinci aurait donc déposé dans ces manuscrits des opinions et des faits que d'autres savants admettaient comme lui.

trente ans. L'emploi de la vapeur comme force expansive, les principes qui président à la construction du baromètre, l'usage du pendule, sont indiqués dans les œuvres de l'artiste florentin, ainsi que les théories d'une science toute moderne, la géologie, qu'un autre artiste, Bernard de Palissy, devait révéler à la France plus d'un demi-siècle après Léonard de Vinci. En mécanique, il avait résolu plusieurs problèmes d'une haute importance. Dans l'optique, il découvrit la chambre obscure avant Porta; il décrit la perspective aérienne, la nature des ombres colorées, les mouvements de l'iris, les effets de la durée de l'impression visible, et plusieurs autres phénomènes de l'œil qu'on ne rencontre point dans Vitellion[1].

A une époque où l'autorité de la tradition dominait le monde savant, aussi bien que l'Église, Léonard de Vinci avait, le premier, osé établir ce grand principe, que Bacon proclama un siècle plus tard, que « l'expérience et l'observation doivent être les guides de la vraie doctrine, dans les investigations de la nature. »

Tel fut cet homme extraordinaire que les savants et les artistes réclament comme une des lumières les plus pures et les plus brillantes qui aient éclairé l'intelligence humaine.

[1] Vitellion vivait dans le treizième siècle, mais son ouvrage sur l'optique n'a paru qu'en 1533, à Nuremberg; sa publication est donc postérieure de plusieurs années à la mort de Léonard de Vinci.

LE VATICAN

Le palais du Vatican, que le pape Symmaque avait élevé au commencement du sixième siècle, avait été augmenté par Nicolas III de manière à offrir une résidence commode au chef de la chrétienté; mais ce fut Nicolas V, qui, vers le milieu du quinzième siècle, conçut le magnifique projet de faire de la ville de Rome la métropole de la littérature et des arts, comme elle l'était alors de la religion.

Ce pape résolut donc d'agrandir et d'orner le Vatican, d'en faire le palais le plus vaste et le plus somptueux qu'il y eût dans toute la chrétienté. Il se proposait non-seulement d'y créer une résidence digne du souverain pontife et des cardinaux qui, formant son conseil, devaient toujours l'entourer, mais d'y joindre des édifices où toutes les affaires de la cour de Rome pussent se traiter et des logements pour les officiers ecclésiastiques et civils attachés à la cour pontificale. De vastes appartements devaient être disposés pour la réception des princes et des personnes illustres que leur dévotion ou des intérêts personnels attireraient près du saint-siége. On projeta aussi de construire un immense amphithéâtre où les papes seraient couronnés.

Quelque grandiose que paraisse ce projet, il n'était cependant que la moindre partie du plan de Nicolas V, qui se proposait d'isoler complétement le Vatican du reste de la ville. De longues arcades en forme de galeries auraient établi les communications au dehors, et ces galeries auraient servi de bazar pour les marchandises précieuses. Tout ce vaste système de constructions devait être entouré de chapelles, de jardins, de fontaines, d'aqueducs, etc. Enfin, un

édifice élégant aurait été élevé pour y tenir les assemblées du conclave[1].

« Quelle gloire, s'écrie Vasari, quelle gloire c'eût été pour l'Église romaine que de voir le souverain pontife, entouré de tous les ministres de la religion, habiter un saint monastère, y mener, comme dans un paradis terrestre, une vie sainte et céleste, y servir d'exemple à toute la chrétienté, et exciter ainsi les infidèles à adopter le culte du vrai Dieu ! » Il est permis de douter que ce projet eût eu de si beaux résultats, mais les arts, du moins, ont profité des trésors immenses que Rome tirait alors de tous les pays de la chrétienté, et que les papes consacrèrent à ces embellissements. Les arts ont été comme le cadre splendide d'un tableau qui n'a jamais existé; c'est précisément à l'époque où le saint-siége offrit le moins le spectacle de *cette vie sainte et céleste, qui devait servir d'exemple à la chrétienté*, c'est-à-dire au temps d'Alexandre VI, de Jules II et de Léon X, que les splendeurs de la cour de Rome furent portées à un degré inouï jusqu'alors, et jamais égalé depuis. Mais, si les arts peuvent orner l'autel, ce ne sont pas eux qui le consacrent et le sanctifient; pas plus que la pompe des cérémonies ne constitue le culte, et que l'image ne fait le saint.

Nous verrons bientôt quels immenses résultats eurent ces projets, quant aux progrès de l'art, et leurs conséquences bien plus graves pour l'Église romaine et la chrétienté. Il est curieux de voir se développer graduellement ces vastes travaux qui, par une dépense colossale, entraînèrent les souverains pontifes à des abus dont l'excès amena la Réformation.

Bernard Rossellini fut choisi par Nicolas V pour l'exécution de son plan gigantesque; les dessins de l'artiste furent approuvés; on mit la main à l'œuvre, et les bâtiments qui font face à la cour du Belvédère étaient achevés lorsque la mort du pape fit tout suspendre. Nicolas V avait été le digne précurseur de Léon X. La chapelle du Vatican qui porte son nom est le premier monument de cet esprit littéraire et artistique qui produisit la chapelle Sixtine, les *stanze* et les loges du Vatican. C'est dans cette chapelle que se trouve une succession de peintures à fresque par B. Angelico, égales peut-être à celles qu'il a faites dans le cloître du couvent de Saint-Marc, à Florence; elles représentent des sujets tirés de la

[1] Roscoe.

vie de saint Étienne et de celle de saint Laurent. Cette chapelle est à peu près tout ce qui reste des anciennes constructions du Vatican.

Les travaux recommencèrent sous Pie II, Paul II, Sixte IV, qui érigea la chapelle Sixtine, et fit construire les appartements qui servent à la bibliothèque et à la réunion des conclaves; Innocent VIII acheva plusieurs des galeries, les fit décorer de peintures et de mosaïques, et fit construire la villa du Belvédère. Alexandre VI fit élever cette partie du palais qui porte le nom des Borgia.

Mais c'est Jules II qui a poussé le plus loin l'exécution des magnifiques projets de Nicolas V. Il eut l'heureuse fortune de trouver des hommes tels que Bramante, Buonarotti et Raphaël; et, en retour, ces immortels artistes lui durent l'inappréciable avantage de pouvoir développer librement leurs talents, sous l'impulsion des récompenses qui les encourageaient et dans la vaste carrière qui leur était ouverte.

La période où les arts ont le plus fleuri commence avec le règne de Jules II (1503), et finit à la mort de Léon X en 1521, ou plutôt à la prise de Rome par les troupes du connétable de Bourbon en 1527. C'est dans cet espace de temps qu'ont été produits la plupart des grands ouvrages en peinture, en sculpture et en architecture, qui ont fait l'admiration des générations suivantes, et n'ont jamais été égalés. Sous la protection de Jules II et de Léon X, tous les grands artistes, aidés de leurs nombreux élèves, firent des efforts simultanés, et leurs productions rivales sont des tributs payés à la munificence de leurs patrons et à la gloire de leur siècle.

Bramante, — 1444-1514. — Il était du duché d'Urbino, ainsi que Raphaël, dont il fut le grand-oncle, ou, au moins, le proche parent. Tout en pratiquant la peinture, il fit de fortes études mathématiques dans leur application à la géométrie. Appelé en Lombardie pour décorer de ses peintures à fresque les églises de Bergame et de Milan, le cardinal Sforza, frère de Louis le More, le chargea de reconstruire la cathédrale de Pavie. Tandis que Léonard de Vinci était adjoint aux architectes du Dôme de Milan, pour l'achèvement de cet édifice, Bramante reconstruisait l'é-

glise de San Celso[1], où l'image miraculeuse de la Vierge, refaite par Léonard de Vinci, attirait la foule des croyants.

Il ne reste plus rien en Lombardie des travaux de Bramante, ni en peinture, ni en architecture, sauf un petit édifice qui sert de sacristie à l'église de Saint-Satyrus, à Milan, et qui excite toujours l'admiration des connaisseurs.

On dit que ce fut la vue du Dôme de Milan qui détermina Bramante à se faire architecte. Cela ne paraît pas probable, car, outre que, lors de son arrivée en Lombardie, Bramante avait en architecture des connaissances assez étendues pour qu'on le consultât sur la construction du Dôme, il serait surprenant que l'architecture de cette cathédrale, qui aurait fait une si vive impression sur l'artiste, eût laissé si peu de traces dans son œuvre. Le Dôme, dont la première pierre avait été posée en 1386, était bien loin d'être achevé[2] lorsque, cent ans plus tard, Bramante put en admirer le style.

De Milan, il se rendit à Rome, où le pape Alexandre VI l'appelait pour diriger les grands travaux du Vatican.

Plusieurs des édifices remarquables de Rome, soit d'utilité publique, soit habitations de simples particuliers, entre autres l'hôtel Torlonia, autrefois Guiraud, et le palais de la Chancellerie, sont des ouvrages de Bramante. Sans parler de Saint-Pierre, dont il fit les plans et qui est son œuvre capitale, on conviendra que le style de ce grand artiste ne participe en rien du genre gothique. La découverte, dans le siècle précédent, des lois qui président à la construction de la voûte opérait une révolution dans l'architecture. Le style grec, combiné avec les ressources qu'offraient des moyens de construction inconnus des anciens, aboutissait à ce style moderne dont la Loggia dei Lanzi, à Florence, est le premier et le plus beau modèle. Bramante a, plus que tout autre, contribué à fixer les traits caractéristiques de la nouvelle architecture, précisément en faisant disparaître les vestiges du style gothique, qu'Orcagna, Brunelleschi, Alberti, etc., y avaient conservés.

Bramante devint l'architecte en titre et le favori de Jules II, qui, par une bizarrerie qui n'était pas rare à la cour de Rome à cette époque, lui donna, pour rémunération de ses travaux, une sinécure très-lucrative, mais d'un caractère absolument étranger aux beaux-arts, le sceau des brefs. Cet arrangement avait pour le pape

[1] Elle n'existe plus.
[2] Il le fut seulement en 1805, sous le règne de Napoléon Ier.

le double avantage d'assurer de gros émoluments à son favori et de les faire payer par le public. Un autre artiste, Sebastiano, de Venise, obtint, quelques années plus tard, ce même emploi, d'où lui vint le surnom de Sebastiano *del Piombo*.

Richement payé, puissant par son influence, et ayant trouvé chez le pape autant d'ardeur qu'il en avait lui-même pour les travaux gigantesques, il mit tout son esprit de courtisan à entraîner Jules II à des entreprises où celui-ci n'était déjà que trop disposé à le suivre.

A peine couronné pape, Jules reprit les plans de Nicolas V. Bramante fut chargé de construire deux galeries destinées à établir des communications entre le palais pontifical et les jardins du Belvédère. Le génie de l'artiste lui fit surmonter l'obstacle qu'opposait l'inégalité du sol. Le plan de ces superbes constructions, où ces inégalités de terrain disparaissent au moyen de rampes dessinées avec une étonnante habileté ,et ornées de rangs de colonnes de différents ordres, est considéré comme une merveille.

Une seule des deux galeries fut exécutée par Bramante; elle a douze cents pieds de longueur et fait le pendant de l'autre *Loggia*, du côté opposé, dont la construction, commencée par Bramante, ne fut achevée que sous le pontificat de Pie IV.

La réputation de Bramante, arrivée à son apogée, allait pâlir devant celle d'un artiste plus jeune que lui de trente ans, le vainqueur de Léonard de Vinci dans le fameux concours des cartons, dont nous avons déjà parlé. Mais, en revanche, Michel-Ange Buonarotti faisait naître l'occasion qui devait immortaliser le nom de Bramante en appelant ce grand architecte à construire le plus magnifique, et, par sa destination, le plus populaire de tous les édifices modernes, l'église de Saint-Pierre de Rome.

Les encouragements que les souverains pontifes ont accordés à l'architecture, à la peinture, à la sculpture, n'ont précédé que de très-peu de temps l'époque où les beaux-arts atteignirent leur plus grand lustre, dans l'ère moderne.

Michel-Ange Buonarotti, — 1474-1564. — Un nouvel incident avait donné un nouvel éclat à la rivalité entre Léonard de Vinci et Michel-Ange Buonarotti, et celui-ci, encore une fois vainqueur, en était devenu le véritable chef de l'école de Florence.

A l'un des angles de la principale place de cette ville se trouvait

un énorme bloc de marbre auquel Simone de Fiesole, sculpteur florentin et élève de Giotto, avait voulu donner la forme d'une figure gigantesque. C'était une mauvaise ébauche qui encombrait la voie publique, et l'on tenait pour impossible d'en tirer parti. La municipalité voulut résoudre définitivement cette question et faire disparaître cette masse informe, que, dans ces temps artistiques, on considérait avec raison comme une honte pour Florence. On s'adressa à Léonard de Vinci et à Michel-Ange Buonarotti.

Après un long examen, Léonard de Vinci refusa, disant que, pour faire de ce bloc une statue, il faudrait nécessairement rapporter des fragments pour combler les vides que présenterait le marbre.

Michel-Ange, au contraire, prit l'engagement d'en faire une statue d'une seule pièce. Cette ébauche informe devint, entre ses mains, la belle figure colossale de David, qu'on voit encore aujourd'hui sur cette magnifique place du Grand-Duc, où, d'un côté, s'élève l'ancien palais des Médicis, et, de l'autre côté, la Loggia dei Lanzi. Michel-Ange avait pris ses mesures avec une telle précision, qu'en plusieurs endroits il a laissé subsister, et avec avantage, la rude surface du travail de Simone.

Jules II conçut l'idée d'immortaliser son nom en l'associant à celui du plus grand sculpteur de son temps, dans une œuvre telle, que le monde n'en aurait pas encore vu de semblable. Ce fut l'objet de sa plus vive ambition. Par les offres les plus brillantes, il décida Buonarotti à venir à Rome, et à se charger de lui élever à l'avance son propre mausolée. Bonne pensée, surtout chez un pape, que celle de la tombe! Mais Jules n'y songeait qu'au point de vue artistique; il voyait le monument, non le sépulcre. Ce fut bien ainsi que le comprit le sculpteur.

On dit que Michel-Ange médita sur son sujet pendant plusieurs mois sans tracer un seul contour. Il produisit le plan d'un monument qui, par la beauté des formes, la grandeur des proportions, la perfection des ornements et le nombre des statues, devait l'emporter sur toute autre construction de ce genre, faite par les anciens ou par les modernes, pour quelque puissant monarque que ce fût.

Le mausolée, tel qu'on le voit aujourd'hui dans l'église de Saint-Pierre-ès-Liens, n'est qu'une faible partie du monument dont Michel-Ange soumit le dessin à Jules II. Cette composition, mélange

de sculpture et d'architecture, devait offrir un massif quadrangulaire, orné de niches d'où sortaient des victoires; les angles étaient décorés de cariatides auxquelles s'adossaient des figures de captifs. Sur cette première base s'élevait un second massif plus étroit, autour duquel devaient figurer des statues colossales de prophètes et de sibylles. Enfin le tout était couronné, par retraites, d'une masse pyramidale ornée de figures allégoriques, en bronze.

L'esprit exalté de Jules II s'échauffa encore plus à la vue de ce chef-d'œuvre. Mais il fallait un édifice pour renfermer ce monument, et Rome n'en possédait aucun dont les dimensions et les ornements fussent dignes de le recevoir. Il conçut alors l'idée de raser la vieille église de Saint-Pierre, pour en reconstruire une autre sur le même emplacement, et qui fût en architecture un chef-d'œuvre aussi surprenant que devait l'être pour la sculpture ce merveilleux mausolée.

L'ancienne basilique fut démolie. Pour répondre à l'ardeur de Jules II, on y mit une telle précipitation, qu'un grand nombre de statues, de morceaux précieux, de tombeaux, furent détruits. L'indécence alla jusqu'à disperser les ossements ensevelis dans la vieille église. On aurait dit que, dans sa grande impatience de mener à fin cette entreprise, le pape eût volontiers échangé sa tiare pour la lampe d'Aladin.

Bramante fut chargé de tracer les plans du nouveau Saint-Pierre. Celui que choisit le pontife surpassait en étendue, en richesse et en grandeur, tout ce que Rome avait vu de plus magnifique, même au plus haut période de sa splendeur.

En peu de temps, le nouveau Saint-Pierre commença à s'élever sur les ruines de l'ancien; mais les plans étaient trop vastes, il fallut les modifier. La vie humaine n'est pas proportionnée à de si colossales entreprises. Bien des années après la mort de Jules II (1513) et celle de Bramante (1514), on travaillait encore à la construction de Saint-Pierre. Les plus grands artistes y ont consacré leurs talents : Bramante avait élevé l'édifice jusqu'à l'entablement; Raphaël, qui lui succéda, puis San Gallo, Michel-Ange, Gioconda, et enfin le Bernini, qui l'acheva, continuèrent les travaux pendant cent soixante-dix ans, presque sans interruption.

Saint-Pierre a été achevé; mais le mausolée, qui en fut la première pensée, ne l'est pas, et même il ne se trouve pas sous les

voûtes qui devaient le protéger. C'est à Saint-Pierre-ès-Liens[1], qu'on voit l'œuvre de Michel-Ange, considérablement écourtée; le *Moïse*, la *Religion* et la *Vertu* sont les seules statues qui aient été placées; quant aux autres figures, il n'y eut de terminé qu'une *Victoire* et *deux captifs*; la *Victoire* est à Florence, et les *deux captifs*, envoyés à François Ier, sont maintenant au Louvre. Le corps de Jules est enseveli au Vatican.

Quand Jules II, ce représentant de ce Jésus si pauvre et si humble, qu'il n'avait pas sur cette terre une place pour reposer sa tête, eut l'étrange désir d'élever un si splendide monument à sa dépouille mortelle, il ne se doutait pas qu'avec elle il allait ensevelir aussi une grande partie de la puissance papale.

La construction de Saint-Pierre entraîna le saint-siége dans des dépenses énormes; pour y subvenir, on battit monnaie par tous les moyens possibles. Tout se vendit, jusqu'aux mérites des saints. Les bonnes œuvres qu'ils avaient faites au delà de ce que l'Église romaine considère comme nécessaire pour entrer en paradis formèrent un trésor sur lequel les papes tirèrent à l'ordre de quiconque donna son argent, pour se libérer du purgatoire. L'excès de cet abus amena la Réforme. Voilà à quoi aboutit, dans l'ordre moral et politique, l'ambition de Jules II. Pour les beaux-arts, elle eut des résultats d'une gloire sans mélange.

Quand Michel-Ange faisait les plans du mausolée de Jules II, Raphaël, déjà artiste, étudiait à Florence avec son ami Frà Bartolomeo les œuvres de Masaccio. Il avait été témoin de la lutte entre Léonard de Vinci et Buonarotti. Celui-ci avait alors près de trente ans.

On dit qu'à l'aspect de ses œuvres, on peut découvrir le caractère d'un artiste, bien plus, ses habitudes de corps, comme à l'écriture on prétend connaître l'écrivain. Je ne sais trop jusqu'à quel point ce système est fondé; mais, si nous l'appliquons aux trois artistes que nous venons de nommer, il faut reconnaître qu'il a quelque chose de spécieux. Leurs portraits, peints par eux-mêmes, sont singulièrement en rapport avec le caractère dominant dans leurs œuvres.

[1] Bâtie en 442, sous le pontificat de Léon le Grand, par Eudoxie, femme de Valentinien III, pour conserver les chaînes qui avaient lié saint Pierre, à Jérusalem. Reconstruite au huitième siècle; restaurée par Jules II. C'est dans cette église que Grégoire VII fut couronné pape en 1073.

Chez Léonard de Vinci [1], la finesse, l'esprit, l'élégance; chez Raphaël, qui n'était pas beau, quoi qu'en dise la tradition populaire, mais qui avait le charme de la jeunesse et de la bienveillance, c'est la douceur, l'harmonie, la simplicité, l'élévation; chez Michel-Ange, l'énergie mêlée de rudesse, une verve que rien ne contient, un mépris de l'élégance qui s'est traduit dans sa vie privée en une austérité peu aimable. Un accident dont il fut victime dans sa jeunesse ajouta à l'expression déjà sévère de sa physionomie. Un de ses condisciples, Pierre Torrigiano [2], dans une querelle d'atelier, d'un coup de poing lui cassa le nez, et Buonarotti en resta défiguré le reste de ses jours.

Il était de taille moyenne, fortement construit, un peu à coups de hache; sa tête large, son front spacieux et bosselé, ses yeux bruns tachetés de jaune, ses membres nerveux, donnaient à sa personne un caractère de vigueur et d'énergie que son moral réalisait à un degré plus haut encore.

La famille Buonarotti appartenait à la plus ancienne noblesse toscane: Michel-Ange était de l'illustre maison des comtes de Canossa. Sa vocation pour les beaux-arts surmonta tous les obstacles que l'orgueil de sa famille opposa à sa carrière d'artiste.

Il entra comme apprenti dans la boutique de D. Ghirlandajo. Telle fut la précocité de son génie, qu'avant la fin de son apprentissage il corrigeait les dessins de son maître. Vasari, son élève et son biographe, raconte qu'au lieu de payer, selon l'usage, une forte somme au maître, celui-ci s'engagea à donner à l'apprenti une rétribution annuelle, faible, il est vrai, mais qui montre que sa coopération avait déjà quelque valeur, puisqu'on ne lui demandait rien pour lui enseigner son art. Au reste, ce qui le prouve mieux encore que la lettre d'apprentissage, ce sont les premiers essais de Buonarotti.

Son ardeur pour l'étude le tenait éloigné des plaisirs de son âge: constamment occupé à dessiner, il quittait l'atelier pour aller, au Carmine, copier les fresques de Masaccio, ou, dans les jardins de Saint-Marc, étudier les antiques que Laurent de Médicis y rassemblait à grands frais.

Michel-Ange, âgé de quinze à seize ans, avait remarqué dans

[1] Son portrait, dessiné au crayon rouge, à la Bibliothèque ambroisienne, à Milan.
[2] Sculpteur florentin. Condamné à mort par l'Inquisition, en Espagne, pour avoir brisé une statue de la Vierge, son propre ouvrage.

cette collection une tête de faune fort endommagée, et qu'il eut la fantaisie de rétablir, en la copiant, telle qu'elle avait dû être originellement. Séduit par son propre travail, il alla au delà de ce qu'il s'était proposé et termina la tête en y apportant de notables améliorations. Laurent de Médicis s'intéressait au jeune apprenti ; en se promenant dans ses jardins, il s'arrêtait volontiers près de lui pour suivre ses progrès et échanger quelques paroles. « Tu as fait ton faune vieux, et tu lui laisses toutes ses dents, lui dit-il un jour en plaisantant, ne sais-tu pas qu'il en manque toujours quelques-unes aux vieillards? » Le duc parti, Michel-Ange cassa une des dents, et creusa la gencive comme si la dent était tombée [1].

Laurent se prit pour lui de grande affection; il voulut l'avoir dans sa famille, le logea au palais et le traita comme s'il eût été son propre fils. On a voulu faire honneur exclusivement à l'artiste d'une faveur qui, probablement, fut accordée au jeune homme de noble extraction, passionné pour l'étude. Michel-Ange était encore presqu'un enfant, il donnait des espérances, mais n'avait pas déjà conquis des distinctions. Laurent le Magnifique avait trois fils: Pierre, qui lui succéda, Jean, qui devint plus tard Léon X, et Julien, encore enfant. Buonarotti, de trois ans plus jeune que l'aîné, avait un an de plus que le second, et il est à croire qu'en donnant à ces jeunes gens un condisciple de leur âge, remarquablement studieux et intelligent, Laurent avait espéré les stimuler au travail. En effet, Michel-Ange participa aux leçons que les hommes les plus savants, les littérateurs les plus distingués, plus particulièrement Ange Politien, donnèrent aux jeunes Médicis.

Ces précieuses ressources, les encouragements qu'il reçut dans cette noble famille et la vue continuelle des chefs-d'œuvre dont il était entouré, durent exercer la plus heureuse influence sur le développement intellectuel de l'artiste.

Ces années heureuses ne furent pas de longue durée. Laurent de Médicis mourut le 8 avril 1492, et son fils Pierre, en lui succédant, n'hérita ni de sa haute intelligence, ni de son estime pour les arts, ni de son affection pour Buonarotti. C'est Pierre de Médicis qui, pendant tout un hiver, occupa Michel-Ange à faire des statues de neige.

Celui-ci quitta enfin le palais des Médicis, pour aller vivre chez

[1] Cette tête est dans la galerie degli Uffizi, à Florence.

le prieur de l'église du Saint-Esprit, avec qui il fit un étrange marché : Buonarotti travaillait comme sculpteur à orner l'église, et le prieur payait l'artiste en cadavres, que fournissait sans doute le cimetière du monastère. L'étude de l'anatomie était devenue une passion chez Michel-Ange, à peine âgé de dix-huit ans.

Les événements les plus graves, se succédant avec une extrême rapidité, jetèrent bientôt Michel-Ange dans le tourbillon des agitations politiques et des luttes de parti.

L'année même où mourut Laurent le Magnifique, Rodrigue Borgia fut élu pape. La politique, les déréglements et les crimes d'Alexandre VI et de ses enfants occasionnèrent une fermentation générale, nulle part plus vive qu'à Florence, où les prédications de Savonarole jetèrent bientôt toute la population dans une agitation fiévreuse, durant cinq années consécutives. Au milieu de cette crise, l'armée française, allant à la conquête de Naples, entra en Italie; le condisciple de Michel-Ange, Pierre II, livra à Charles VIII les forteresses de la Toscane, et les Florentins, indignés, chassèrent de leur ville les Médicis (1494). Les partisans de l'ancien régime et ceux de la nouvelle république commencèrent alors une lutte qui, envenimée encore par des querelles entre les ordres religieux, éclata chaque jour en de sanglantes hostilités. En 1498, le parti de la réforme succomba; Savonarole fut brûlé vif, mais la nouvelle république se maintint; elle prit pour chef Soderini, et ce ne fut qu'en 1512 que les Médicis rentrèrent à Florence, pour en être chassés de nouveau quelques années après.

Michel-Ange, qui craignait d'être enveloppé dans la disgrâce des Médicis, quitta Florence, et pendant quelque temps mena une vie errante. Quelque acerbe qu'il fût dans la vie privée, son caractère ne le portait pas aux luttes politiques; on ne voit pas qu'il se soit mêlé aux scènes qu'amenèrent les prédications de Savonarole, suivies avec tant d'enthousiasme par un grand nombre d'artistes. Lorsque l'ordre fut rétabli à Florence, Michel-Ange y rentra et se rangea du côté opposé aux Médicis, mais sans prendre une part active aux affaires politiques.

Ce fut sous le gouvernement de Soderini que Michel-Ange débuta comme artiste. Un de ses premiers ouvrages est le *Cupidon endormi.* Il s'était appliqué à donner à cette statue tous les caractères de l'antiquité, et l'avait enterrée en un lieu où il savait qu'on devait faire des fouilles. La ruse réussit, la statue fut découverte

et, d'un avis unanime, déclarée chef-d'œuvre de l'antiquité. Michel-Ange, qui n'avait voulu faire qu'une plaisanterie, tout en se vengeant de critiques injustes, prouva que le *Cupidon* était son ouvrage, mais seulement après qu'il eut été loué au-dessus de toutes les productions modernes.

Le cardinal de Saint-Georges en fit l'acquisition, et invita Buonarotti à le rejoindre à Rome. Ce premier séjour de Michel-Ange dans la ville immortelle fut court; cependant ce fut alors qu'il fit le *Bacchus* qui est aujourd'hui dans la galerie de Florence, et le groupe de *Notre-Dame-de-Pitié,* qu'on voit à Saint-Pierre de Rome.

A son retour à Florence, eut lieu le fameux concours des cartons, ainsi que l'espèce de défi d'où est résulté le *David.* Par sa victoire, Michel-Ange devint de fait le chef de l'école de Florence, et il est à croire que Raphaël fut, au moins pendant quelque temps, du nombre de ses élèves.

En 1503, Jules II l'appela à Rome pour faire son mausolée. L'artiste se donna tout entier à son œuvre, avec l'ardeur de son caractère enthousiaste et passionné. Il n'attendait pas moins de gloire que le pape n'en espérait pour lui-même d'un monument si grandiose.

La figure colossale de Moïse fut promptement achevée. Déjà d'autres statues étaient terminées ou très-avancées, lorsque le pape commença à montrer une certaine indifférence envers l'artiste et son travail. Bramante n'était pas étranger à ces témoignages de mécontentement. On ne satisfit plus aux demandes de marbre de Carrare que faisait Michel-Ange; et, quand il voulut se plaindre, le pape refusa de l'entendre.

L'artiste eut bientôt pris son parti. Il quitta Rome, en faisant dire à Jules II que, « s'il avait des ordres à donner, il devait s'adresser à d'autres qu'à lui. » A peine arrivé sur le territoire de la république de Florence, à Poggi Bonzi, Michel-Ange reçut successivement cinq courriers que le pape lui envoyait, avec l'ordre de revenir immédiatement à Rome. Tout ce qu'on put obtenir de lui fut une lettre fort courte, par laquelle il priait le pape de l'excuser d'avoir si brusquement abandonné ses travaux, et où il affirmait l'avoir fait seulement parce que, pour toute récompense de ses services, on l'avait banni de sa présence. Il se retira à Florence.

Le pape s'adressa alors aux magistrats de la république, pour qu'ils lui renvoyassent son artiste. Trois brefs remplis de menaces

entamèrent la négociation. Michel-Ange, qui connaissait l'emportement et l'opiniâtreté de Jules, prit peur et songea à accepter les offres du grand sultan, qui l'appelait à Constantinople pour construire un pont immense destiné à joindre l'Europe à l'Asie. Les représentations de son ami le gonfalonier Soderini le déterminèrent à retourner à Rome. Condivi nous a conservé le discours de ce chef de la république. « Le roi de France lui-même, dit-il, n'aurait peut-être pas osé se comporter envers Sa Sainteté comme tu l'as fait; le pape ne doit pas être réduit à descendre à la prière, et nous ne devons pas, pour l'amour de toi, exposer l'État à une guerre, ni compromettre nos rapports avec le saint-siége. Si tu conçois quelque crainte pour ta liberté, nous te donnerons le titre d'ambassadeur, ce qui te mettra à l'abri du courroux du pape. »

Ce n'est assurément pas l'un des traits les moins curieux dans les mœurs de cette époque, que ce mépris pour la liberté individuelle, joint à une si haute importance accordée à l'artiste. Nous en avons déjà vu un exemple dans la vie de Verrochio. On a peine à comprendre et ce despotisme des princes, et cette excessive susceptibilité des artistes; la familiarité dans laquelle ceux-ci vivent avec les plus grands personnages, et l'absence presque totale d'indépendance personnelle; la facilité à obtenir les emplois les plus considérables, et le peu de considération dont jouissent ceux qui en sont revêtus. On sent que dans cette société tout est encore sous le régime du bon plaisir, que tout y est soumis à l'homme puissant, que l'on ne compte pour quelque chose que par la faveur du maître. Ce sont les mœurs de l'Orient, et l'on voit clairement que l'opinion publique, cette charte la plus réelle de toutes, n'existe pas encore.

La réconciliation entre Michel-Ange et Jules II se fit, au mois de novembre 1506, à Bologne, ville qui venait de se soumettre aux armes pontificales. Ici nous avons à citer encore une anecdote qui bouleverse toutes nos notions sociales.

Un évêque, frère du gonfalonier Soderini, agissant en cette occasion comme médiateur, présenta l'artiste, qui s'inclina humblement pour recevoir la bénédiction apostolique, et le pape de lui dire en le regardant de travers : « Au lieu de venir nous trouver de toi-même, tu as attendu que nous vinssions te chercher[1]. » Sur

[1] Jules II faisait allusion à ce fait, que Bologne est plus près de Florence que Rome.

ce propos, l'évêque se hâta de représenter à Sa Sainteté que Miche. Ange, étant de ces hommes qui ne connaissent que l'art qu'ils professent, méritait quelque indulgence. Pour toute réponse, le pape appliqua de son bâton pastoral un grand coup sur les épaules du prélat, et, ayant ainsi déchargé sa colère, donna sa bénédiction à l'artiste.

Ce fut à cette époque que Buonarotti fit la statue de Jules II, qui fut placée à Bologne devant le portail de Sainte-Pétronne[1]. On dit que ce fut une de ses œuvres les plus remarquables, malheureusement elle n'eut qu'une très-courte existence. C'est en 1506 que Jules II s'empara de Bologne; en 1511, les Bentivoglio, qu'il en avait chassés, y rentrèrent, et, dans un accès de vandalisme dont les révolutions n'offrent que trop d'exemples, la statue fut brisée; le duc de Ferrare en acheta le métal, et en fit faire une pièce d'artillerie que, par ironie, il nomma la *Julienne*.

Cette statue avait coûté seize mois de travail à Michel-Ange; quand il l'eut terminée, il retourna à Rome.

De même que Léonard de Vinci, à son retour à Florence, avait trouvé dans Buonarotti un rival plus jeune que lui, de même Buonarotti, en arrivant à Rome, trouva dans Raphaël un émule dont le talent plus souple, plus gracieux, devait obtenir aussi une renommée plus populaire. Raphaël avait alors vingt-cinq ans.

Jules II, dont l'ardeur pour les vastes entreprises se portait sans cesse sur de nouveaux sujets, résolut d'orner de peintures monumentales le plafond de la chapelle qu'avait fait ériger Sixte IV, son oncle. Il en confia l'exécution à Michel-Ange, au grand déplaisir de celui-ci, tout occupé du mausolée.

On a prétendu que cette demande fut le résultat d'une intrigue; que Bramante, jaloux de Buonarotti, avait voulu le perdre en le faisant échouer dans un travail pour lequel le pape montrait une grande passion, et l'empêcher par cette nouvelle entreprise d'achever le mausolée dont Michel-Ange devait retirer une si grande gloire. C'est probable; mais ce qui ne l'est pas, c'est la prétendue rivalité qui aurait existé, déjà à cette époque, entre Buonarotti et Raphaël. Ce ne fut pas dans l'intérêt de Raphaël que Bramante fit donner à Michel-Ange une commande qui devait, on l'espérait du moins, établir par la comparaison une grande supériorité en

[1] Église gothique du quatorzième siècle. Les trois portes de la façade sont remarquables comme spécimen d'architecture gothique.

faveur de son jeune parent; ce fut dans l'intérêt de sa propre rivalité.

Michel-Ange comptait à peine parmi les peintres; dessinateur sans rival, il s'était donné à la sculpture presque exclusivement, comme si le travail fatigant et vigoureux du ciseau était nécessaire à la fougue de son génie. Michel-Ange, qui trouvait la peinture à l'huile trop efféminée pour des hommes, devait considérer la peinture à fresque comme tout au plus digne de lui.

Telle était son ignorance du procédé, que, forcé enfin d'entreprendre les travaux de la chapelle Sixtine, il dut faire venir de Florence des artistes praticiens, mais médiocres, pour travailler sous ses yeux; après quelques semaines d'essais, il les renvoya, et seul, enfermé dans la chapelle, où il n'admettait personne, il se mit à l'œuvre. Il arrivait de grand matin, apportant avec lui de quoi manger et ne sortait qu'à la nuit.

Cette vie laborieuse, isolée, durait depuis bien des mois, et personne n'avait vu les travaux de Michel-Ange; le pape exigea que le public en fût juge. On ouvrit la chapelle, les échafaudages furent enlevés, et — c'était au commencement de l'année 1511 — on jouit pour la première fois de la vue de ces célèbres peintures. L'admiration qu'elles excitèrent fut immense; tous les artistes, on peut bien le penser, assistaient à cette exposition; Raphaël dans la foule. Ce fut un événement dont l'influence sur les beaux-arts se fit immédiatement sentir.

Autant les ennemis de Michel-Ange avaient mis d'ardeur à porter le pape à exiger qu'il se chargeât de ces premières fresques, autant ils en mirent alors à lui enlever la continuation de l'entreprise. C'est dans cette circonstance qu'on voulut lui substituer Raphaël, célèbre déjà par ses travaux au Vatican.

Mais Jules II eut la justice et la fermeté de maintenir Michel-Ange dans la plénitude de ses droits. On avait voulu perdre Michel-Ange, sculpteur, en le jetant dans la peinture, et le résultat de cette basse intrigue fut un chef-d'œuvre égal à ceux qu'il a produits en sculpture et en architecture.

Vingt mois plus tard[1], il termina son œuvre, non sans avoir eu de fréquentes querelles avec Jules, dont l'impatience était stimulée par le succès même de l'artiste.

[1] A la Toussaint 1512.

Sans nous arrêter aux différences de date, examinons maintenant les fresques de cette célèbre chapelle.

La chapelle Sixtine, bâtie en 1473, est une grande salle, en carré long, éclairée de chaque côté par six fenêtres placées à une certaine élévation, et au-dessous desquelles règne une galerie. C'est là que, pendant les six mois de l'hiver, le souverain pontife entend la messe tous les dimanches. Au fond de la chapelle, là où est placé l'autel, se trouve l'immense fresque du *Jugement dernier*, peinte par Michel-Ange, trente ans plus tard, sous le pontificat de Paul III. C'est sur le plafond, sur les triangles formés par les voûtes entre les fenêtres, et les compartiments entre ces voûtes, que sont les fresques de Michel-Ange ordonnées par Jules II. Les fresques immédiatement au-dessous des fenêtres sont l'œuvre des plus grands artistes du siècle précédent : Lucas Signorelli, le Ghirlandajo, le Pérugin, Botticelli, Roselli, etc.[1].

Les voûtes qui partent des fenêtres s'effacent en approchant du plafond, qui est plat, divisé en tableaux de différentes grandeurs, et dont les sujets sont pris dans la Genèse; c'est la *Création du monde* et la *Chute de l'homme*. Dans la naissance des voûtes, entre les fenêtres, sont les figures des prophètes et des sibylles, en tout dix : cinq prophètes et autant de sibylles. Zaccharie et Jonas sont aux deux extrémités de la salle.

Au moyen âge, les sibylles étaient considérées comme venant immédiatement après les prophètes; ceux-ci annonçaient aux Juifs la venue du Messie, les sibylles l'annonçaient aux Gentils. Les Pères de l'Église, les écrivains juifs, les auteurs profanes, grecs et romains, font de fréquentes allusions aux sibylles. Le crédit dont elles jouissaient auprès des païens suggéra la pieuse fraude d'interpoler dans leurs feuilles des prédictions relatives à Jésus-Christ; ce fut probablement vers la fin du second siècle. Malgré les doutes qui furent élevés sur l'authenticité de ces prédictions, elles continuèrent à être tenues en vénération, et, longtemps encore après le temps de Michel-Ange, les sibylles étaient considérées comme ayant des rapports intimes avec le christianisme. La manière dont saint Augustin avait parlé de la sibylle érythréenne, immédiatement avant de mentionner les prophètes de l'Ancien Tes-

[1] Pour faire place à Michel-Ange, Paul III fit effacer trois fresques du Pérugin une du Ghirlandajo, qui couvraient la surface sur laquelle est peint le *Jugement dernier*.

tament, a dû contribuer à leur donner cette autorité populaire.

Ce serait se faire une grande illusion que de croire qu'il suffit de voir les peintures de la chapelle Sixtine pour les admirer; le temps, la fumée des lampes et des cierges, les ont noircies, surtout le *Jugement dernier*, et, de plus, la peinture à fresque, je l'ai déjà dit, ne satisfait pas notre œil, habitué qu'il est aux séductions des couleurs à l'huile. Il faut aussi un goût très-cultivé, des connaissances positives, pour apprécier des beautés qui proviennent des plus hautes, mais aussi des plus sévères qualités de l'art. Tout le monde peut, jusqu'à un certain point, sinon comprendre tout le mérite, du moins goûter les œuvres de Raphaël; mais celles de Michel-Ange, c'est un reproche que nous leur faisons, s'adressent presque exclusivement à la science.

Un écrivain, homme d'esprit et qui s'est fait une réputation honorable par les ouvrages qu'il a publiés sur l'Angleterre et l'Italie, M. Simon, a dit que les figures du *Jugement dernier* ont l'air de grenouilles. Mot irréfléchi, mais qui a fait fortune auprès des gens qui ont vu les fresques de Michel-Ange sans y être mieux préparés que cet écrivain ne paraît l'avoir été; de ces gens qui demandent à la peinture, avant tout, de flatter leur goût pour le joli, des couleurs fraîches et tendres, et se soucient peu du reste, c'est-à-dire du dessin, de la composition, en un mot, de la science, de la pensée, parce que ces choses-là sont au-dessus de leur jugement.

Il est cependant une réflexion qui ne saurait échapper à l'homme qui pense, à l'homme qui ne parle pas en perroquet, c'est que, s'il lui est difficile de comprendre le mérite d'une œuvre qui, depuis des siècles, fait l'admiration des juges les plus compétents, la faute doit en être à lui, non à l'artiste; une réputation qui résiste à trois cents ans d'épreuve n'est pas fondée sur le caprice de la mode. Au lieu de faire une pirouette en s'écriant : « Bah! ce ne sont que des grenouilles! » il faut s'efforcer d'acquérir assez de goût pour apprécier sainement l'œuvre de Michel-Ange; non que je prétende que tout ce qui est beau nous soit également sympathique; on peut comprendre aisément qu'un admirateur passionné du Correggio ne le soit pas au même degré de Buonarotti; qu'on choisisse entre Claude Lorrain et Ruysdael, Racine et Corneille, Mozart et Cherubini, mais la préférence ne doit pas exclure la justice.

M. Constantin, dans ses *Idées italiennes*, conseille à l'amateur qui a besoin d'accoutumer ses yeux à voir la fresque d'étudier d'abord l'*Aurore* de Guido au palais Rospigliosi, les sujets de la *Psyché* et la *Galatée* de Raphaël à la Farnésina, les fresques du Dominiquin et du Guerchin à Saint-André, à Saint-Onuphre, au palais Costaguti, et de venir ensuite admirer Michel-Ange à la chapelle Sixtine.

Le *Jugement dernier* est l'œuvre capitale, mais non pas la plus belle, des fresques de Michel-Ange. Le Christ s'y présente comme le juge des hommes. Ce n'est pas le Sauveur, ce n'est pas cette figure d'une angélique douceur, si admirable dans la *Cène* de Léonard de Vinci; c'est un maître irrité et tout-puissant, un juge terrible, et qui n'a rien de la majesté divine; c'est le *dies iræ*. La Vierge est à ses genoux, c'est elle qui remplit le rôle d'intercesseur pour fléchir la colère céleste. Sur la droite, les élus s'élèvent jusqu'au ciel; sur la gauche, les damnés sont précipités vers l'enfer; au milieu se trouve le groupe si admiré d'anges qui sonnent la trompette; à leur gauche est la célèbre figure du damné qui réfléchit sur son sort; dans le fond, des masses de figures, témoins de la scène. Elle se passe entre le ciel et la terre; tout au bas est la terre; les morts sortent de leurs tombeaux.

Pour traiter ce sujet, les données sont si précises, qu'il est facile de découvrir de grandes ressemblances entre les nombreuses compositions qui l'ont représenté. On a prétendu que Michel-Ange a largement emprunté au *Jugement dernier* de Lucas Signorelli à Orvieto, ainsi qu'au tableau d'Orcagna au Campo Santo de Pise. S'il l'eût fait, ç'eût été sans doute comme Molière, qui reprenait son bien partout où il le trouvait; mais Michel-Ange n'avait besoin de chercher chez autrui ni la pensée ni la manière de l'exprimer. Ces ressemblances, dans lesquelles on a voulu voir des imitations, proviennent bien plus des idées généralement admises à l'époque de la Renaissance que d'une rencontre fortuite dans la manière de concevoir le sujet. Ainsi, dans l'œuvre de Michel-Ange, le Christ et la Vierge ressemblent singulièrement, par l'action et l'expression, aux mêmes figures dans la fresque d'Orcagna : la Vierge intercède, le Christ condamne; mais cette donnée appartient à la théologie populaire du quinzième siècle, continuée par tradition jusqu'au siècle d'or; il n'eût pas été possible à l'artiste de s'en écarter, et, dès lors, le sujet n'admettait ni

une autre place, ni une autre action, ni une autre expression, pour ces deux figures, les plus importantes dans la composition. Rubens, traitant ce sujet du *Jugement dernier*, presque un siècle après Michel-Ange, a reproduit à peu près la même donnée quant au Christ et à la Vierge, en adoucissant cependant l'action du Christ.

Il en est de même de Caron, qui figure avec sa barque dans le tableau de Lucas Signorelli et dans celui de Buonarotti. L'imitation ne saurait consister dans l'action de Caron, qui fait passer des âmes sur les bords de l'enfer. Le personnage étant admis, il n'y a pas d'autre rôle à lui donner; l'imitation se bornerait donc à avoir représenté ce personnage mythologique dans une scène de croyance chrétienne; mais ce mélange de paganisme et de christianisme était dans l'esprit du moyen âge; Dante en avait donné l'exemple dans sa *Divine Comédie;* il serait facile d'en citer bon nombre d'autres. Ce qu'il y a d'étrange dans cette figure de Caron sur la fresque de la chapelle Sixtine, c'est la date de cette apparition — 1545, — c'est qu'au milieu du seizième siècle Michel-Ange ait continué cette bizarre association d'une fable païenne à un dogme chrétien.

Si le *Jugement dernier* est un magnifique sujet pour le poëte, il est on ne peut plus défavorable pour le peintre. Dans une peinture, il faut que l'œil saisisse instantanément tout l'ensemble, que l'action soit unique et s'empare de l'imagination. Dans la poésie, au contraire, une action collective ne peut être présentée à l'esprit que par une succession de récits, d'épisodes, de détails qui s'adressent à l'oreille, et, par conséquent, ne sauraient être saisis tous à la fois. De là cette double règle, que le peintre, en représentant des actions collectives, doit songer surtout à l'effet que produira l'ensemble, et que le poëte doit, au contraire, avoir soin que chaque partie séparée soit belle par elle-même.

Cette règle suffit pour juger une foule de tableaux. D'après elle, il est évident que Michel-Ange n'aurait pas dû faire son *Jugement dernier*, ni le Tintoret sa *Gloire du Paradis* (nous en parlerons plus tard) de la manière dont ils ont traité leur sujet. La multitude des figures et des épisodes embarrasse l'œil et le fatigue; pour apprécier l'œuvre, il faut recourir à l'analyse. C'est perdre le principal avantage de la peinture : l'impression spontanée. N. Poussin et Girodet ont traité le sujet du *Déluge*, mais en se bornant l'un et l'autre à un simple épisode. Pour représenter de si grandes scènes dans

leur ensemble, il faut imiter le peintre anglais John Martin, dans ses sujets apocalyptiques; or, dans ce système, l'individu disparaît pour faire place aux masses.

Dans l'immense fresque de Michel-Ange, il n'y a point de repos, point de ces grandes lignes qui dirigent l'œil et font saisir l'ensemble de la composition : c'est une masse confuse de corps nus dans les attitudes les plus violentes, un pêle-mêle, admirable sans doute, quand on l'a débrouillé, mais jusque-là fort difficile à comprendre.

Le talent de Michel-Ange, plus sympathique avec le terrible qu'avec la grâce, se révèle dans toute sa puissance dans ces groupes où les damnés luttent contre les démons qui les entraînent, ou se livrent à un sombre désespoir. Rien, dans la peinture, n'a égalé cette œuvre pour la grandeur et l'énergie de l'expression [1].

A l'exemple de Dante, Michel-Ange a placé ses amis parmi les justes et ses ennemis parmi les damnés, et s'est permis, nous l'avons vu plus haut, un mélange peu orthodoxe de l'enfer païen et du purgatoire romain.

Les sujets tirés de la Bible qui couvrent le plafond de la chapelle Sixtine sont les premières fresques de Michel-Ange; ce sont aussi les plus belles. « Quand les yeux se seront habitués à voir la fresque, dit Constantin, il faut s'armer d'une bonne lunette et se bien pénétrer de tout ce que renferme de sublime la *Création de l'homme*. — Ce morceau, ajoute-t-il, est, à mes yeux, le point le plus sublime où l'art moderne se soit élevé. Je crois qu'il n'y a rien à lui comparer; voyez cette forme d'homme, jetée dans un coin de la terre, et Dieu qui, en passant, l'anime du bout du doigt. Quelle rapidité! quelle puissance dans le geste du Créateur!... Il passe, et, sans daigner s'arrêter, crée l'homme! D'un autre côté, quelle impression profonde dans cet être qui éprouve les premières sensations de l'existence! Ce morceau réunit tout : le sublime de la pensée et le sublime de l'exécution. Il n'existe rien en ce genre qui puisse lui être comparé. Dans tout l'œuvre de Raphaël, il n'y a que les guerriers célestes qui chassent les pillards dans l'Héliodore, qui puissent soutenir la comparaison. »

J'ai donné la citation en entier, parce qu'il s'agit de l'apprécia-

[1] L'école des Beaux-Arts, à Paris, en possède une fort belle copie par Sigallon. A Naples, il y en a une autre de petite dimension, sept pieds de hauteur, qui a été faite par Marcello Venusti sous les yeux mêmes de Buonarotti; c'est un chef-d'œuvre.

tion d'une des œuvres capitales de Michel-Ange par un juge des plus compétents et sur l'un des points les plus importants dans la théorie de l'art[1]; mais cette appréciation mérite quelques réflexions; qu'il me soit donc permis de m'y arrêter un instant.

D'abord je dois répéter ce que j'ai dit à l'occasion du *Cenacolo* de Léonard de Vinci : la représentation de la Divinité mettra toujours en évidence l'impuissance du génie humain pour concevoir, et de l'art pour exécuter, une image du Dieu vivant.

Que Raphaël, que Michel-Ange, le peintre ou le sculpteur le plus habile de l'antiquité ou des temps modernes, s'immortalise en faisant l'homme à l'image de Dieu, cela se conçoit: le but de l'art est d'ennoblir, et la perfection physique, la beauté idéale, ne sont pas un résultat impossible à atteindre, bien qu'il soit déjà si élevé, qu'à peine compte-t-on un ou deux modèles, encore ne sont-ils pas en tous points à l'abri de la critique. Mais ni l'*Apollon du Belvédère* ni la *Vénus de Médicis*, assurément ce que l'art a produit de plus parfait, n'éveillent en nous l'idée de la Divinité. Ce n'est pas un reproche à faire aux anciens; c'en serait un grave pour l'art moderne.

Le paganisme grec abaissait ses dieux presque au niveau de l'homme; ils en avaient les passions, et ne le surpassaient guère que par une puissance toute physique. Jupiter fronce le sourcil pour faire trembler l'Olympe; la grandeur, la force, la vélocité, la beauté, voilà les dons qu'Homère tient en réserve pour ses dieux dans un degré plus éminent, plus merveilleux que celui qu'il accorde à ses héros les plus favorisés; mais, dans la représentation plastique, toutes ces qualités se réduisent forcément aux proportions humaines, et le caractère divin se confond ainsi avec celui de la mortalité. Aussi, dans le paganisme, si les héros s'élèvent à la condition des dieux, les dieux s'abaissent à celle de l'homme; par exemple, à quels signes discernez-vous un Jupiter d'un Agamemnon, Apollon d'Achille, Mars d'Ajax? A des attributs de convention qui ne sont point inhérents à leurs personnes, et dont la suppression nous exposerait au risque de faire du roi d'Argos le

[1] J'aime à citer Constantin, parce qu'aucun artiste n'a autant que lui, ni aussi bien que lui, étudié les grands maîtres. Depuis que la première édition de cet ouvrage a paru, Constantin est mort. C'est une perte pour l'art, car la bienveillance et la bonhomie avec lesquelles il communiquait les résultats de ses longues études étaient vraiment parfaites.

souverain maître des dieux, et d'une horrible bambochade le portrait de l'époux de Vénus[1] !

Peut-il en être ainsi dans l'art chrétien? Et, sans affecter un rigorisme hors de place quand il s'agit non pas du dogme, mais d'une simple question d'art, notre conscience, notre nature, ne se révoltent-elles pas à la vue de cette représentation du Dieu éternel, du Créateur tout-puissant, sous les traits d'un vieillard à barbe blanche, au front plus ou moins chauve, type d'un Platon, d'un Socrate ou d'un Diogène, selon le degré du talent de l'artiste?

Certes, si l'amoindrissement du sujet est pour l'imagination une cause de refroidissement, où en trouverons-nous un exemple plus saisissant que dans ces personnifications de la Divinité?

C'est un reproche que nous n'adressons cependant pas à Michel-Ange; de son temps les traditions du paganisme étaient singulièrement mêlées aux théories de l'art chrétien, et il eût été bien étonné sans doute d'entendre nos scrupules sur ce sujet.

Admettant donc que ce vieillard en robe couleur lilas, qui flotte dans les airs supporté par des génies, est une personnification du Créateur, nous reconnaissons qu'en effet il est impossible de pousser l'art plus loin. Mais nous n'allons pas jusqu'à nous écrier avec l'auteur que nous venons de citer : « Quelle rapidité!... le Créateur passe, et, sans daigner s'arrêter, il crée l'homme ! » C'est le poëte et non l'artiste qui parle ainsi, car la rapidité est toute dans l'imagination, aussi bien que le procédé sommaire de la création.

A côté de la *Création de l'homme*, se trouve dans un plus petit compartiment la *Création de la femme*, admirable aussi, mais qui n'offre pas la même sublimité; la figure d'Ève, pleine de naïveté et de grâce, prouve que Michel-Ange eût excellé dans ce genre s'il ne l'eût considéré comme au-dessous de sa dignité.

Dans le troisième grand compartiment est la chute de l'homme et son *Expulsion du paradis*. Cette peinture offre une particularité qui mérite d'être mentionnée : le serpent qui entoure de ses replis l'arbre de la science représente dans sa partie supérieure une femme fort belle, une espèce de sirène ou de divinité océanique. Ce Satan à tête de femme avec un corps de serpent est une ancienne tradition qui remonte au huitième, peut-être même au septième siècle; on le retrouve assez fréquemment dans les minia

[1] Lessing.

tures qui illustraient les anciens manuscrits, et aussi dans les peintures murales; entre autres exemples, il y a au Campo Santo de Pise une fresque de Pietro d'Orvieto, où le tentateur — je devrais dire la séductrice — a les traits d'une jeune femme. Michel-Ange a donc suivi la tradition, tout en tirant parti de cette invention pour donner un plus beau mouvement au groupe.

Les figures si célèbres des prophètes et des sibylles sont entre les fenêtres. Ici rien ne portait obstacle au libre développement du talent de Michel-Ange; il pouvait concentrer toutes ses forces pour produire ces demi-dieux de l'Église romaine et atteindre la vérité, car la forme humaine est celle des prophètes et des sibylles. Pour être dans le vrai, il lui suffisait de donner à ces figures l'expression de majesté, d'autorité, qui convient à des personnages à qui Dieu lui-même a parlé, ou par la bouche desquels il a parlé.

Les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine ne sont pas des tableaux isolés, n'ayant entre eux d'autre rapport que celui d'être tous des sujets religieux. Ces fresques forment un ensemble qu'on ne peut trop admirer, sous le rapport de la conception aussi bien que de l'exécution.

D'abord, la *Création du monde;* puis la *Création de l'homme*, celle de la femme, la *Chute d'Adam et d'Ève*, le *Déluge*. Des deux côtés de la porte d'entrée, Michel-Ange voulait peindre la *Chute de Satan* Ce sujet n'a pas été exécuté, j'en ignore la raison. Les prophètes et les sibylles sont les personnifications de l'ancienne loi; ils annoncent le Fils de Dieu qui doit établir la loi nouvelle. Immédiatement au-dessus des fenêtres sont les personnages qui composent la généalogie de la Vierge; à chacun des quatre angles, il y a un sujet de l'histoire des Juifs qui, par des traditions mystiques, se rattache à la rédemption; ces sujets sont : *David coupant la tête de Goliath*, Judith celle d'Holopherne, la *Punition d'Aman*, l'*Idolâtrie du serpent d'airain*. — La *Création d'Ève* occupe le centre même du plafond; c'est la place qui est toujours donnée à ce sujet dans le cycle des types scripturaux, en allusion à la *Naissance du Christ*, qui ne participe de la nature humaine que par la femme. Enfin, le *Jugement dernier :* l'accomplissement des siècles.

Les célèbres tapisseries *Arazzi*[1], dont les dessins furent faits par

[1] Ainsi nommées parce qu'on les fabriquait à Arras.

Raphaël, complètent la pensée de Buonarotti; les sujets sont pris dans les Actes des Apôtres.

On voit à quelle hauteur s'élevait la peinture, ce qu'elle exigeait de science, de génie, pour concevoir de tels sujets, de connaissances pratiques pour les exécuter.

Lorsqu'on examine les fresques des artistes qui ont orné la chapelle Sixtine, et qu'on les compare aux œuvres de Michel-Ange, ce grand peintre apparaît comme un aigle qui plane au-dessus de tous ses rivaux, et l'on a peine à concevoir qu'un artiste ait, presque à son premier essai, surpassé les meilleurs peintres qui l'avaient précédé, et ouvert une route nouvelle à ses émules. « En voyant ces peintures, personne ne pense pouvoir imiter ou atteindre Michel-Ange; c'est un géant qui terrasse tous ceux qui l'approchent, tandis que Raphaël, bien qu'on ne puisse jamais songer à l'égaler, laisse cependant quelque espoir. Ses modèles sont près de nous; il semble qu'en copiant la nature avec la simplicité de la nature elle-même nous nous approcherons de lui. En d'autres termes, chez Raphaël l'art ne se laisse jamais apercevoir; Michel-Ange, lui, est toujours au-dessus de la conception humaine; c'est avec toute la puissance du génie qu'il rend visible sa pensée. Il désespère ses admirateurs; Raphaël encourage les siens[1]. »

Madame de Staël, comparant ces deux hommes hors de ligne, a dit : Michel-Ange est le peintre de la Bible, Raphaël le peintre de l'Évangile.

Quand on se rappelle et le *Moïse*, et la coupole de Saint-Pierre, et les fresques de la chapelle Sixtine, il faut avouer que Michel-Ange Buonarotti a fait les choses les plus sublimes en peinture, en sculpture et en architecture[2].

Buonarotti a été poëte aussi, et poëte de mérite. Mais Dante, qui fut son modèle, a été plus imité par lui dans ses œuvres d'art que dans sa poésie. Il avait pour le chantre de l'*Enfer* plus de sympathie artistique que de goût littéraire; aussi, à ce premier point de vue, a-t-on remarqué entre eux des analogies assez étroites. De même que Dante semble avoir cherché les difficultés dans la versification, de même Michel-Ange s'attache de préférence à ce qu'il y a de plus énergique, de plus difficile dans le dessin, et se montre également profond et habile à vaincre les obstacles qu'il se crée à

[1] Constantin, *Idées italiennes*.
[2] *Ibid.*

lui-même. Il est nerveux, musculeux, robuste; ses raccourcis, ses attitudes, sont toujours les plus difficiles, mais en général il a dans l'expression autant de noblesse que de vigueur.

A tous les deux on peut reprocher une certaine roideur, une sorte de pédanterie, une affectation de savoir, et c'est ce qui a pu autoriser la critique à dire que Dante était plus théologien que poëte, et Michel-Ange plus anatomiste que peintre; enfin, on trouve que tous les deux montrent à l'égard du beau une sorte d'indifférence qui, c'est Mengs qui en a fait la remarque, fait tomber Michel-Ange dans la rudesse.

S'il n'est pas toujours possible de citer Dante comme un modèle pour la poésie, Michel-Ange, non plus, ne doit être donné comme le dessinateur le plus parfait que comparativement parlant, car il n'est pas toujours irréprochable dans le dessin du jeu des muscles, surtout dans ses peintures. On y reconnaît, sans trop de peine, que l'étude sur la nature morte ne suffit pas pour exprimer correctement l'action chez le modèle vivant. Michel-Ange était grand anatomiste; il ne se complut que trop à montrer une science que nul n'avait possédée autant que lui, et qu'il avait acquise au prix de grands sacrifices.

C'est même à cette science, alors toute nouvelle, qu'il faut attribuer la préférence qu'il obtint sur Léonard de Vinci dans le concours des cartons; l'étonnement qu'il excita par ses connaissances en ce genre fit passer sur l'insignifiance de la composition, qui, à vrai dire, n'était qu'une magnifique *académie*.

Encore un mot sur les fresques de Michel-Ange. C'est Paul III[1] qui fit faire le *Jugement dernier*, complément nécessaire des peintures exécutées sous Jules II. Michel-Ange s'y refusait, disant qu'il ne pouvait rien entreprendre avant d'avoir terminé son interminable mausolée; que ce devoir était d'autant plus impérieux pour lui, que la dépouille mortelle de Jules attendait depuis plusieurs années sa dernière demeure.

Paul III demanda au duc d'Urbin, neveu et héritier de Jules II, de consentir à ce que Michel-Ange fît aux plans de ce monument les retranchements considérables qui l'ont réduit à l'état où on le voit aujourd'hui.

Le consentement du duc obtenu, Paul III, à la tête de dix cardi-

[1] 1534-1550.

naux, se rendit à l'atelier de Michel-Ange pour le décider à entreprendre cette immense fresque.

Sebastiano del Piombo, que Michel-Ange avait fait venir de Venise pour l'opposer à Raphaël, aurait voulu que ces vastes sujets fussent exécutés à l'huile. C'est à cette occasion que Michel-Ange aurait dit que « la peinture à l'huile était efféminée et bonne seulement pour les paresseux et les faibles ! » Propos peu sérieux dans la bouche d'un artiste si dédaigneux à l'endroit du procédé, et qui fut plutôt un sarcasme à l'adresse de Sebastiano, avec qui Michel-Ange commençait à se quereller.

C'est en 1541 qu'après sept ans de travail cette fresque fut achevée; il y en avait vingt-huit que Jules II était mort, vingt et un que Raphaël avait précédé de quelques mois Léon X dans la tombe.

Michel-Ange était de tous les artistes le moins susceptible de se soucier d'une question de décence ou d'inconvenance à propos d'art; il ne voyait que des académies là où d'autres trouvaient un scandale. Le pape Paul IV fut du nombre de ces derniers; il voulut, et ce fut un de ses premiers actes en arrivant au pouvoir, que, par respect pour le sanctuaire, le *Jugement dernier* fût effacé; ce ne fut pas sans peine qu'on obtint de lui de révoquer cet ordre et de se contenter qu'un peintre habillât (je ne trouve pas d'autre terme) quelques-unes de ces figures. Daniel de Volterra, peintre assez célèbre, avait déjà rendu ce service à l'*Isaïe* de Raphaël[1], il en fit autant pour Michel-Ange, d'où lui vint le surnom de *Braghettone*, que nous ne pouvons traduire autrement que par le contraire de sans-culotte.

Tandis que Michel-Ange peignait à la chapelle Sixtine ses premières fresques, Raphaël embellissait les salles du Vatican de ses admirables productions, où, pour la première fois, il révélait toute l'étendue de son génie.

Né à Urbin en 1483, Raphaël avait alors vingt-cinq ans. Son père, peintre médiocre, mais homme de jugement, l'avait confié au Pérugin pour son éducation artistique, et Bramante, son parent, favori de Jules II, l'avait ensuite fait venir de Florence pour prendre part aux vastes travaux que projetait le pape.

Disons d'abord ce que fut le Pérugin. Nous aurons plus d'une occasion de parler encore de Buonarotti.

[1] Dans l'église de Saint-Augustin, à Rome.

LE PÉRUGIN

1440 – 1524

Contemporain de Léonard de Vinci, et l'un des plus illustres, assurément le plus populaire de cette génération d'artistes qui a préparé le siècle de Léon X, il ne lui a manqué qu'un peu plus d'imagination pour égaler Léonard de Vinci.

Entre ces deux artistes il y a cette différence, que, à peu près du même âge et appartenant au quinzième siècle, puisqu'ils sont nés dans sa première moitié, l'un est le premier maître de la nouvelle école, c'est Léonard, l'autre est le dernier de l'ancien style, c'est le Pérugin.

Léonard de Vinci a le mérite d'appartenir entièrement à l'art moderne; il a devancé son siècle dans les arts plastiques, aussi bien que dans la physique et les mathématiques; car les analogies que l'on retrouve çà et là entre lui et les artistes qui le précédèrent ou furent ses contemporains sont bien moins les résultats de la routine que des idées qu'il avait lui-même préconçues ou adoptées après un mûr examen.

Chez le Pérugin, au contraire, c'est bien la tradition de l'ancienne école. Il n'a pas la finesse d'esprit de Léonard de Vinci; il n'eut pas non plus cette position sociale qui aurait développé, élevé ses instincts d'artiste, et donné à sa carrière une indépendance qui paraît lui avoir toujours manqué.

La maigreur et la roideur dans les formes, des draperies mesquines, une symétrie puérile, voilà les traces du vieux style qu'on retrouve trop abondantes dans ses œuvres; mais quels progrès dans l'expression, dans la couleur, dans la composition! Si nous avons vu dans les fresques de Beato Angelico des têtes d'une beauté qui ne fut pas surpassée par Raphaël lui-même, nous pouvons dire que, dans leur aspect général, les tableaux du Pérugin se rapprochent du goût moderne encore plus que ceux de Beato Angelico. On peut en juger par les deux peintures qui restent de lui dans la chapelle Sixtine, le *Baptême de Jésus-Christ* et la *Remise des clefs à saint Pierre*, mais surtout par le tableau qui fait partie de la

galerie Albani, à Rome, où la Vierge est représentée adorant l'enfant Jésus entouré d'anges et de saints. A Florence se trouvent plusieurs de ses meilleurs ouvrages.

Le Pérugin a été peintre plus par métier que par vocation, à en juger, du moins, par le nombre considérable de ses tableaux et l'uniformité de leurs sujets; ce sont toujours des madones, des sainte famille, des ascensions, des crucifix, fort peu différents les uns des autres. Évidemment il travaillait pour vivre plus que pour obéir à son inspiration.

Le Pérugin s'appelait Pietro Vanucci; il signait quelquefois aussi : Pietro de Castro Plebis, parce qu'il était né à Citta della Pieve. Le nom de Pérugin lui a été donné simplement parce qu'il était bourgeois de Pérouse, comme de nos jours encore, en Allemagne surtout, on appelle souvent les gens de métier du nom des lieux où ils sont nés, ou d'où ils viennent.

C'est un problème pour beaucoup de personnes que l'article qui précède un grand nombre de noms italiens, d'artistes ou d'hommes célèbres. Sans prétendre que la règle soit rigoureusement appliquée, il paraît que, pour les artistes, ce n'est guère que devant les surnoms que l'article est en usage : on ne dit pas le Raphaël, ni le Buonarotti, ni le Rosa, ni le Bartolomeo, parce que ce sont là des noms propres, mais on dit le Pérugin, le Titien, le Dominiquin, le Guerchin, etc., parce que ce sont des surnoms. Cependant les Italiens placent volontiers l'article devant un nom de famille, et cette forme, impolie chez nous, est très-acceptable chez eux; de là un abus que, de ce côté-ci des Alpes, nous commettons par ignorance, en disant *le Poussin*, *le Téniers* et *le Rembrandt*, comme si l'article caractérisait l'artiste; dans la langue italienne il désigne l'homme éminent.

C'est à dater du Pérugin que commence l'école romaine; le Pérugin fut son Masaccio, son Ghirlandajo, la source de sa gloire, car il fut le maître de Raphaël, non pas de nom seulement, mais réellement l'instituteur à qui ce peintre, le plus parfait, dut la base solide de son talent.

RAPHAEL

1483 — 1520

Vers l'an 1500, le cardinal Francesco Piccolomini, peu d'années après successeur d'Alexandre VI, pendant trois semaines seulement, sous le nom de Pie III, voulut faire orner la sacristie de la cathédrale de Sienne et la chapelle de sa famille de plusieurs sujets tirés de la vie de Pie II, son oncle[1]. A cet effet, il appela à Sienne le Pinturicchio, élève du Pérugin, qui amena avec lui Raphaël à titre de collaborateur. Le Pinturicchio avait trente ans de plus que Raphaël; il était tout à fait de l'ancienne école.

Raphaël avait déjà mis la main à l'œuvre (on dit même que presque tous les dessins sont de lui), lorsqu'ayant entendu parler des fameux cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange à Florence, il résolut de visiter cette ville. Le Pinturicchio l'y rejoignit plus tard, et, de maître qu'il était, devint le disciple de son ancien élève.

Raphaël arriva à Florence en 1504; c'est dans l'école de cette ville qu'il termina ses études. Il trouva dans les fresques de Masaccio, dans les œuvres de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, les éléments constitutifs de l'art du dessin qui, développant les merveilleuses dispositions de son génie, lui ont donné ce style séduisant où la sublimité est unie à la grâce, à un degré auquel nul autre maître n'est parvenu.

Raphaël eut pour condisciple San Gallo, qui lui succéda seize ans plus tard comme architecte de Saint-Pierre; Francia Bigio, qui eut la même charge après Buonarotti; Ghirlandajo, le fils de Domi-

[1] Æneas Sylvius, pape de 1458 à 1464, historien du concile de Bâle, où il se distingua par son opposition à la cour de Rome. Successivement secrétaire de Félix V, de Frédéric III et d'Eugène IV.

nique, Bandinelli, Andrea del Sarto, le célèbre sculpteur Sansovino, il Rosso, qui fut peintre de François Ier, Jacques de Pontormo, Perrino del Vaga, etc.; quelques-uns se mirent plus tard au nombre de ses élèves. Frà Bartolomeo fut son ami de cœur.

La nature de son génie, gracieux par excellence, devait l'éloigner de Michel-Ange Buonarotti; mais les exigences de l'art l'en rapprochèrent; personne ne pouvait comme Michel-Ange lui apprendre à connaître le corps humain.

La science du nu était fort incomplète avant Michel-Ange. Les sujets de dévotion, qui formaient alors presque exclusivement le champ ouvert à la peinture, n'en exigeaient pas une connaissance bien approfondie; les habitudes de décence religieuse s'y opposaient, et les usages modernes la rendaient presque impossible, soit parce que les préjugés s'élevaient avec violence contre l'anatomie, soit parce que dans un climat tempéré la nécessité des vêtements ne permet pas à l'œil de se familiariser avec les formes du corps humain, ainsi que cela arrive dans les pays méridionaux.

L'étude des statues et des bas-reliefs antiques ne suppléait pas, non plus, aux connaissances anatomiques. C'est le jeu des muscles dans toutes les actions possibles, et non pas dans une position invariable, que l'artiste doit pouvoir représenter avec les modifications que l'âge, le sexe et la force apportent nécessairement dans chaque individu.

Aucun peintre, aucun sculpteur, n'avait poussé aussi loin ses études avant Michel-Ange. Masaccio avait fait un grand pas vers le progrès, mais c'était plutôt en montrant le but et le chemin pour y arriver qu'en ayant lui-même franchi la distance qui l'en séparait.

Une certaine vérité régnait partout, mais elle ne s'élevait pas au-dessus de celle qu'exige le portrait. A des physionomies semblables s'assortissait la copie exacte et routinière des habillements du temps. En fait de nu, on se contentait de contours sans articulation ni véritable indication du jeu des muscles. La bonhomie du dessin répondait à celle des compositions. Le peintre n'osait pas encore se hasarder à produire aucun de ces aspects qui demandent des attitudes contrastées, qui présentent le corps humain dans des actions plus ou moins difficiles à saisir, dans des groupes variés ou des situations compliquées dont la hardiesse du trait sait se jouer.

Michel-Ange fit tout à coup sortir l'art de dessiner du cercle étroit d'une méthode timide et froide[1]. Ce fut une complète révolution. Raphaël ne pouvait y rester étranger; mais, s'il s'enrichit de la science de Michel-Ange, ce fut d'une tout autre manière, et pour en faire un tout autre usage que le grand sculpteur.

Il n'y a chez lui aucune trace d'imitation, ni de Michel-Ange, avec qui il n'avait aucun rapport de caractère et de goût, ni de Léonard de Vinci, avec lequel il eut probablement des relations d'amitié, malgré une grande différence d'âge.

En 1505, Raphaël était de nouveau à Pérouse, à la suite d'un voyage que des affaires de famille l'avaient appelé à faire dans sa ville natale.

L'on remarque, dans les fresques qu'il fit alors à Pérouse, la preuve du changement que ses études à Florence avaient déjà opéré dans son talent : plus de douceur dans le coloris, une pratique plus savante des raccourcis; c'est ce qu'on appelle sa seconde manière, qui embrasse toute l'époque entre son premier séjour à Florence et la première peinture à fresque qu'il exécuta dans la Camera della Segnatura à Rome, en 1508.

Quelques-unes de ses meilleures peintures de cette époque sont maintenant en Angleterre. Le marquis de Landsdowne possède la *Prédication de saint Jean*, 1505. A Blenheim, cette magnifique propriété dont la reine Anne récompensa les victoires de Marlborough, est une *Madonna col Bambino*, saint Jean-Baptiste et saint Nicolas à droite et à gauche, admirable de beauté et de noblesse, 1505. *Christ au mont des Oliviers* faisait partie de la galerie de sir Samuel Rogers, le poëte. Le *Christ mort, pleuré par ses disciples*, qu'on voyait dans le cabinet du comte de Rechberg à Munich, avait passé dans la collection de sir Thomas Lawrence. Le *Portement de croix*, *Saint François* et *Saint Antoine de Padoue* font partie de la galerie de Dulwich.

Dans la chapelle de Saint-Sévère à Pérouse, il y a une fresque de Raphaël dont la composition offre la première pensée de la *Dispute du saint sacrement :* Dieu le Père et deux anges, au-dessous la colombe; puis Jésus-Christ et deux anges plus jeunes que les premiers; plus bas encore, trois saints assis. C'est beaucoup plus simple que la fresque du Vatican, mais c'est évidemment la même idée.

[1] Quatremère de Quincy.

De retour à Florence et désireux de s'y fixer, il sollicitait du gonfalonier Soderini une part dans les travaux d'art que la république faisait exécuter lorsqu'il reçut l'invitation de se rendre à Rome, pour peindre les salles du Vatican.

Ce fut dans la Camera della Segnatura qu'il commença ses travaux par le célèbre tableau assez improprement appelé la *Dispute du saint sacrement*, sujet ingrat, et pourtant le meilleur, peut-être, de ses ouvrages au Vatican; il marque son début dans la nouvelle carrière qu'il allait parcourir avec tant de gloire.

Raphaël n'avait encore produit, comme ouvrage vraiment digne d'être cité, que sa Madone connue sous le nom de la *Jardinière*, qui fait partie de la collection du Louvre[1]. Ce tableau, l'un de ses meilleurs, date de la fin de son séjour à Florence. Il y a une sérénité, une pureté, une paix si douce et si souriante dans l'ensemble de la composition et dans l'expression des trois figures (la *Vierge*, l'*enfant Jésus* et le petit *saint Jean*), que, sous ce rapport, Raphaël n'a rien fait de mieux. C'est l'œuvre capitale de sa seconde manière; car il ne faut pas compter les petites peintures d'une date antérieure; elles n'ont de valeur que par les chefs-d'œuvre qui les ont suivies, c'est-à-dire comme moyens de comparaison, et provenant de la même main qui a peint la *Transfiguration*.

La fresque de la *Dispute du saint sacrement* a été restaurée souvent et entièrement, ce qui n'empêche pas qu'elle soit en fort mauvais état; on dit même que le corps du Christ se détache tout à fait du mur. Dans l'histoire de l'art, cette peinture est l'un des monuments les plus intéressants.

La conception est singulièrement hardie et le sujet complexe.

Dans ce premier tableau, comme dans sa dernière œuvre, la *Transfiguration*, Raphaël place la scène à la fois sur la terre et dans le ciel. C'est Dieu lui-même et les rayons de sa gloire qui éclairent la voûte céleste. Les séraphins et les chérubins l'entourent, mais à distance; d'une main il soutient le globe terrestre, de l'autre il le bénit. Au-dessous de lui, dans une autre atmosphère, est Jésus-Christ, qui, étendant les bras et jetant sur la terre un regard de profonde compassion, se dévoue pour le salut du monde. La Vierge est en adoration, près de son fils. De l'autre côté, saint Jean-Baptiste montre Jésus comme le Sauveur des hommes. Les patriarches, les prophètes, les évangélistes, les martyrs, tous bien caractérisés, sont assis dans les régions des bienheureux et

contemplent Dieu dans sa gloire. Parmi eux est Adam. Telle est la partie supérieure.

Dans la partie inférieure, la partie terrestre, le milieu est occupé par l'autel, sur lequel repose le saint sacrement. De chaque côté sont placés des souverains pontifes, des évêques et des docteurs qui ont traité dans leurs écrits du grand mystère de la présence réelle. Leur attention n'est point dirigée vers la scène majestueuse qui est au-dessus, et que leur cachent des nuages épais; elle est concentrée sur la sainte hostie comme substance réelle de la Divinité. Les extrémités de droite et de gauche présentent des groupes de spectateurs religieux et attentifs. Raphaël y a représenté Bramante, son protecteur. Dante y figure aussi. Savonarole, qui venait d'être brûlé comme hérétique, est au nombre des docteurs.

Nous sommes entrés dans quelques détails sur ce tableau, non-seulement parce qu'il est le premier ouvrage important de Raphaël, que son exécution, admirable dans plusieurs parties, et l'étrangeté de la composition, l'ont rendu l'une de ses plus célèbres productions, mais aussi parce qu'il marque très-nettement la transition entre l'ancien et le nouveau style.

On y trouve encore l'emploi de l'or dans la peinture même, et cette symétrie systématique dans l'arrangement des figures qui semble avoir été chez les peintres du moyen âge presque un dogme, une tradition qui touchait à la foi.

Il ne faut pas confondre cette symétrie puérile avec ce que l'art moderne prescrit dans ce qu'on appelle la balance de la composition, c'est-à-dire le rapport harmonieux entre les masses, soit des objets, soit des couleurs, et d'où dépend cette unité d'aspect qui est un des premiers principes de la science moderne. La symétrie que Raphaël observe encore est une régularité pour ainsi dire architecturale dans le nombre et la position des figures et des groupes; ainsi nous voyons dans cette composition : en haut, Dieu le père et des groupes réguliers à sa droite et à sa gauche; au-dessous de Dieu, Jésus-Christ, et à droite et à gauche des groupes également réguliers, représentant des personnages qui, par leur nature, participent à la fois du ciel qui les domine et de la terre qui est au-dessous. Enfin, plus bas encore, l'autel, qui continue la symétrie avec la figure du Sauveur, et toujours les groupes réguliers à droite et à gauche. Il y a plus, les gestes, l'attitude des per-

sonnages qui correspondent dans chaque groupe, sont reproduits presque uniformément.

Dans la *Transfiguration*, la dernière œuvre de Raphaël, nous retrouverons cette même régularité systématique : la terre et le ciel, et, dans les deux scènes, des groupes symétriques; mais quelle immense différence! Il y a entre ces deux tableaux presque toute la distance qui sépare l'enfance de l'art de sa perfection; en fait de composition, la peinture n'a rien de plus savant que la *Transfiguration*, tandis que la *Dispute du saint sacrement* rappelle un peu la froide symétrie de Beato Angelico, de F. Lippi, qui se retrouve de même chez le Pérugin.

Remarquons aussi cette ambition, si générale au quinzième et au seizième siècle, d'embrasser dans une seule et même composition la terre, le ciel et l'enfer. Ce ne sont pas seulement les beaux-arts qui en offrent de nombreux exemples, ce ne sont pas non plus des artistes dont l'ambition contrasterait avec leur faiblesse, qui abordent de si vastes et si imposants sujets : c'est Michel-Ange, c'est Raphaël, c'est Orcagna, c'est Luca Signorelli [1], c'est-à-dire des puissances intellectuelles de premier ordre. Dans la littérature, nous retrouvons cette même préoccupation. Dante en est le plus illustre exemple, et chacun sait que, dans les premiers essais dramatiques, ce même sujet, par lequel Raphaël débutait au Vatican, était un des plus populaires sur la scène; l'enfer, le ciel, la terre, et toutes les choses qui y sont contenues, formaient un pêle-mêle qui charmait l'imagination de nos ancêtres.

Si le sujet de la *Dispute du saint sacrement* nous paraît étrange dans un tableau, il faut convenir qu'en 1510 [2], à la veille de la Réformation, il était tout à fait à l'ordre du jour, et que, parmi les contemporains de Raphaël, dans les arts et dans les lettres, nul ne l'a traité dans un style plus majestueux, avec un goût plus pur et plus élevé.

A la vue de ce premier tableau, Jules II, toujours impétueux, voulut qu'à l'instant même les maçons détruisissent à coups de marteau toutes les fresques des autres peintres, afin que Raphaël seul ornât celle salle. Il y avait beaucoup de belles choses dans ces

[1] Luca Signorelli a représenté dans ses fresques la *Fin du monde* (à Orvieto, dans la cathédrale), la *Résurrection*, l'*Enfer* et le *Paradis*, et l'*Histoire de l'Antechrist*. Il a vécu de 1440 à 1521.

[2] En 1517, Luther attaque pour la première fois l'autorité du pape à l'occasion des indulgences.

peintures du siècle précédent; tout fut détruit, à l'exception d'une fresque du Pérugin [1], que Raphaël, par ses vives instances, fit respecter.

L'amitié qui exista toujours entre ces deux artistes, le maître et l'élève, est un spectacle charmant; dans presque toutes leurs compositions ils se sont plu à placer mutuellement leurs portraits. On peut suivre les progrès de croissance de Raphaël dans les peintures du Pérugin, où on le voit successivement jeune garçon, puis adulte, puis homme. Raphaël n'ayant plus de rivaux, Raphaël à l'apogée de sa gloire, n'oublia jamais ce qu'il devait à son maître, et se plut toujours à en rendre un témoignage public.

Qu'on se représente l'émotion que dut produire dans le monde artistique le succès inouï d'un jeune homme de vingt-cinq ans, peu connu, et pour lequel le pape faisait détruire les œuvres des peintres considérés jusqu'alors comme les plus grands maîtres, afin que, sur ces places recrépies, il eût de nouvelles pages pour immortaliser sa gloire! Que de haines! que d'intrigues! quel déchaînement de mauvaises passions!

Dans la vie de Raphaël il y a un côté moins brillant, moins doré que la partie artistique, mais non moins précieux, non moins intéressant, c'est le caractère, c'est le cœur. En lisant B. Cellini (et tous les mémoires de ce temps sont pleins de semblables récits), on est frappé de la rudesse et de la violence des mœurs de cette époque; ce sont à chaque page des actes qui, de nos jours, conduiraient leurs auteurs tout droit devant la cour d'assises. Au milieu de ces désordres, Raphaël est une figure isolée et lumineuse, admirablement en harmonie avec les nobles productions de son génie.

La douceur et la modestie de son caractère, qui n'excluaient ni la fermeté ni le courage, désarmèrent ses ennemis. Raphaël vivait au milieu de ses élèves et dans la société des hommes les plus éminents ou les plus distingués; on le voyait rarement dans ces pique-niques d'artistes dont Cellini a laissé des descriptions très-vives et très-scandaleuses.

A partir de la *Dispute du saint sacrement*, on n'aperçoit plus dans ses œuvres de traces du style ancien.

C'est aussi à dater de cette époque que commença la rivalité en-

[1] Et aussi quelques peintures de Razzi.

tre Raphaël et Michel-Ange. On a comparé cette lutte à celle du jeune et tendre Racine contre le sublime Corneille. Il y a, en effet, de très-remarquables analogies entre les deux époques et les deux groupes. Cette lutte a laissé pour monuments les peintures de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, celles de Raphaël au Vatican et sa *Transfiguration*.

Michel-Ange, qui sentait son infériorité sous plusieurs rapports, notamment sous celui du coloris, fit venir de Venise Sebastiano, élève de Giorgione; il espérait qu'avec son concours les peintures de Raphaël paraîtraient toujours inférieures aux siennes; lui, faisant les dessins, et Sebastiano y mettant la couleur.

Raphaël était seul pour soutenir la lutte; seul pour produire des ouvrages ornés de toutes les perfections : l'originalité d'invention, le beau idéal, la pureté du dessin, la grâce, la douceur, l'élégance, et cette variété de connaissances qui mériterait à Raphaël d'être placé parmi les érudits de son siècle.

L'ardeur de vaincre le stimulait jour et nuit, ne lui laissait aucun repos; elle l'excitait à surpasser dans chacun de ses ouvrages et ses émules et lui-même.

Il faut convenir qu'il fut favorisé par le choix des sujets qu'on lui prescrivit pour les salles du Vatican; c'étaient les mystères des plus hautes sciences, les actes les plus augustes de la religion, des exploits militaires qui avaient propagé la foi, ou affermi la paix du monde. Un génie comme le sien n'aurait pu concevoir un concours de circonstances plus favorable pour arriver au sublime.

Jamais Rome chrétienne n'avait atteint un si haut degré de splendeur qu'à l'époque même où la Réformation allait lui enlever une partie de sa puissance temporelle, et combattre son influence dans le monde intellectuel. L'esprit humain s'affranchissait du joug de l'Église romaine précisément alors que Rome devenait le centre, le foyer le plus brillant de la civilisation.

Ni les travaux de Raphaël au Vatican, ni ceux de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, ne furent conçus dans l'idée d'orner simplement de peintures la chapelle de Sixte IV et les murs de quelques salons du Vatican; ce n'étaient pas des ouvrages isolés, individuels, mais un ensemble où présidait une seule et même pensée. Pour Michel-Ange, ce fut la destinée de l'homme, depuis la chute de Lucifer au jugement dernier : de la création du monde à l'accomplissement des siècles. Pour Raphaël, ce fut la gloire de Rome:

Rome, reine du monde, Rome éclairant le monde intellectuel, comme le soleil de la civilisation.

Raphaël avait quatre sujets à peindre dans la Camera della Segnatura: la *Religion*, la *Philosophie*, la *Poésie* et la *Jurisprudence*. Nous venons de voir comment il avait traité le premier, en abordant l'un des mystères les plus controversés.

Immédiatement après, il entreprit l'*École d'Athènes*, dont le dessin original, le carton, existe encore dans la bibliothèque Ambroisienne, à Milan[1]; cette fresque a été si souvent reproduite par la gravure et par des copies à l'huile, qu'il est inutile de la décrire ici.

M. Constantin a signalé un fait inaperçu jusqu'alors, et qui, bien que remarquable en lui-même, est encore plus important comme témoignage des notions de Raphaël sur les théories de l'art.

« Il y a, dit-il, deux points de vue dans ce tableau de l'*École d'Athènes*, l'un pour l'architecture, l'autre pour les personnages; c'est-à-dire que la vérité y est sacrifiée à la beauté. » Si Raphaël eût mis les figures au même point de vue que l'architecture, les têtes des personnages placés dans le fond du tableau eussent été bien plus abaissées que celles des figures qui sont plus près du spectateur; l'aspect eût été fort désagréable, ou plutôt le tableau devenait impossible. Le point de vue de l'architecture se trouve dans la main gauche de Platon. Supposez les personnages à peu près de même grandeur, tirez une ligne au point de vue à partir de la tête du jeune Alexandre, qui est la première figure du groupe à la droite de Platon, vous verrez à l'instant combien serait petite la dernière figure de ce groupe. Cette observation s'applique également aux groupes qui sont à la droite du spectateur.

Pour cacher ce défaut, Raphaël a eu soin de resserrer ses personnages dans le fond, afin de masquer les lignes du pavé qui montent vers l'horizon; l'œil en perd ainsi la trace et, avec elle, l'indication de la perspective.

Si l'architecture eût été placée au point de vue des figures, l'artiste n'aurait pas eu ce beau développement des voûtes, qui seraient devenues plus étroites, et n'auraient pas produit le majestueux effet qu'on admire dans cette composition.

[1] Il n'est pas, comme les cartons de Hamptoncourt, peint à la détrempe, c'est un trait très-arrêté avec indication des ombres, et représentant seulement les figures.

Il y a dans les œuvres de Raphaël d'autres exemples, et même assez nombreux, de cette déviation de la vérité. Ainsi, dans la *Vision d'Ézéchiel*[1], la jambe droite du Créateur est plus courte que celle qui porte sur l'aigle; si cette jambe avait toute la longueur exigée par la correction, elle arriverait presque aussi bas que les animaux posés sur les nuages, et formerait avec eux une ligne transversale qui couperait le tableau d'une façon désagréable.

Dans la *Vierge à la Chaise*[2], la main gauche entrerait dans le corps de l'enfant.—Dans la *Visitation*[3], la main droite de la Vierge est visiblement trop longue. — Dans le *Parnasse*, Raphaël peint des instruments inconnus des anciens.

Ce sont là des fautes savantes, et, s'il était nécessaire de les justifier par des exemples, pris dans des modèles que l'admiration universelle a placés au-dessus de toute critique, je citerais l'*Apollon du Belvédère*, chez lequel la jambe gauche est plus longue que la droite; bien plus: l'épaule droite est sensiblement trop étroite, tandis que le développement du deltoïde gauche est beaucoup trop considérable, défaut que l'artiste a masqué en jetant sur l'épaule un pli du manteau qui la recouvre en partie.

Ce sont des déviations de la vérité, mais quels magnifiques résultats l'artiste n'en a-t-il pas obtenus! La noblesse de l'attitude, la majesté de l'expression, seraient fort atténuées, si le sculpteur avait rigoureusement suivi la vérité anatomique.

Le Parthénon, c'est un fait constaté, offre cette singularité que la ligne horizontale de l'assise fléchit légèrement au centre, non par suite d'un accident, mais par le fait de la volonté même de l'architecte, qui a calculé l'effet que doit produire le monument, et s'en est préoccupé beaucoup plus que de l'observation judaïque de la règle.

Il n'appartient qu'aux plus grands génies de s'écarter ainsi du vrai, car chez eux ce n'est pas erreur, ce n'est pas impuissance, mais calcul, et ce calcul, c'est la science elle-même qui le leur dicte, c'est l'amour du beau qui le leur impose. Les arts ne réprouvent pas, comme la morale, cet axiome que « la fin justifie les moyens. »

Raphaël a osé sacrifier à la beauté la vérité elle-même; mais il

[1] Dans la galerie de Florence.
[2] Même galerie.
[3] En Espagne.

a sauvé cette hardiesse par tant de précautions, qu'elle reste invisible au spectateur qui passe; il faut étudier ses tableaux pour s'en apercevoir.

Le sujet de poésie est l'*Assemblée d'Apollon et des Muses sur le Parnasse*. Les poëtes les plus célèbres, anciens et modernes, y figurent. Homère récite ses vers; Virgile enseigne au Dante le chemin qu'il doit suivre; Raphaël s'y est donné à lui-même une place près de Virgile, il a le front ceint de lauriers; Arioste est entre Dante et Homère.

Le sujet de jurisprudence offre deux actions distinctes qui se sont passées à deux époques différentes[1]. D'un côté de la croisée est Grégoire IX, sous les traits de Jules II, qui remet les décrétales à un avocat consistorial. Parmi les princes de l'Église, on retrouve les portraits du cardinal Jean de Médicis (Léon X), d'Alexandre Farnèse (Paul III) et du cardinal del Monte (Jules III), tous contemporains, amis ou protecteurs de Raphaël.

De l'autre côté de la croisée, à gauche, l'empereur Justinien donne les Pandectes à Tribonien. L'artiste a indiqué par cette double scène l'établissement et le complément de la loi canonique et de la loi civile.

Les *Stanze* de Raphaël se composent de trois chambres et d'un grand salon; la galerie qu'on désigne sous le nom des *Loges* y conduit. Les grandes fresques de Raphaël couvrent les côtés; au-dessus des peintures il y a des figures allégoriques qui expliquent le

[1] La suprématie que l'Église romaine s'arrogea sur l'humanité dans les douzième et treizième siècles s'appuya sur la promulgation de la loi canonique, jurisprudence fondée sur les décrets des conciles, les arrêtés ou lettres décrétales des papes sur des questions relatives à la discipline et à l'organisation ecclésiastiques. A mesure que la juridiction des tribunaux ecclésiastiques s'étendait, il devenait de plus en plus nécessaire d'établir de l'uniformité dans les décisions. Vers l'an 1140, un moine italien, Gratien, réunit sous le titre de *Decretum* la collection générale des canons, les épîtres des papes, et les sentences des Pères, arrangées par ordre de matière en chapitres, à l'imitation des Pandectes, dont on venait de découvrir à Amalfi (1135) un code complet (ce sont les lois civiles de Justinien). L'ouvrage de Gratien était, du reste, plein d'incorrections, et, entre autres, reproduisait les fausses décrétales d'Isidore. — En 1234, Grégoire IX fit rédiger les cinq livres des *Décrétales*, composés principalement des rescrits d'Alexandre III, d'Innocent III, d'Honorius III, et de Grégoire lui-même. Naturellement ce code fut obligatoire pour les juges ecclésiastiques. Par son analogie générale avec le Code Justinien, ces deux systèmes de législation se lièrent l'un à l'autre d'une manière remarquable; les tribunaux civils et les tribunaux ecclésiastiques leur empruntant mutuellement leurs décisions lorsqu'ils ne les trouvaient pas dans celui des deux qui les gouvernait plus spécialement. (Hallam, *On the middle ages*.)

sujet du tableau ou le complètent; elles en sont en quelque sorte le titre. La figure de la Poésie au-dessus du mont Parnasse est d'une admirable beauté. Sur les côtés, Raphaël a représenté des sujets en rapport aussi avec le tableau principal; ainsi, à côté de la théologie est la *Chute de l'Homme;* le *Jugement de Salomon* accompagne la jurisprudence, et le *Supplice de Marsyas* la poésie; une figure de femme étudiant un globe terrestre est à côté de l'*École d'Athènes*.

Il en est de même des autres salles.

On voit combien les sujets de ces quatre premières fresques étaient abstraits et peu propres à la peinture. Rien de plus grand, de plus saisissant pour l'esprit, que ces images de la théologie, de la philosophie, de la jurisprudence et de la poésie; mais ces sujets conviennent mieux à un poëme qu'à la peinture, dont l'effet doit être spontané, doit s'emparer à la première vue de l'imagination, et s'expliquer au premier coup d'œil. Ici, le mérite de ces sujets est évidemment dans les pensées qu'ils font naître, et non dans l'action.

Raphaël a tourné la difficulté en représentant trois de ces sujets par des scènes historiques ou allégoriques qui s'expliquent d'elles-mêmes au premier coup d'œil; il n'en est pas ainsi de l'*École d'Athènes;* c'est un chef-d'œuvre de composition quant à la disposition des groupes et des figures; en ce genre, c'est peut-être le plus parfait modèle que l'art puisse offrir; mais ce n'en est pas moins une énigme, une sorte de rébus, pour l'intelligence duquel il faut recourir à une explication détaillée.

Il existe à Florence, dans l'église de Santa Maria Novella, une peinture à fresque du quatorzième siècle, dont Raphaël a dû avoir connaissance, et qui traite le même sujet, mais au point de vue de la philosophie chrétienne, bien plus convenable au Vatican que la philosophie païenne. Il est étonnant qu'il ne se soit pas inspiré de ce sujet, plus sympathique à son talent et à sa disposition d'esprit que celui qu'il a choisi.

Cette fresque florentine est une œuvre de la Renaissance assez remarquable en elle-même, et sa comparaison avec celle de Raphaël offre assez d'intérêt pour qu'il ne soit pas hors de propos d'en dire ici quelques mots. La peinture est de Taddeo Gaddi.

Dans la partie supérieure, c'est saint Thomas-d'Aquin qui occupe la place que Raphaël a donnée à Dieu le père; saint Thomas était

considéré comme le plus grand philosophe de son temps[1], et le principal promoteur de la fête du *Corpus Christi;* c'était donc un personnage tout à fait propre à représenter la principale figure dans une *Dispute sur le saint sacrement.* Des anges planent au-dessus de lui; de chaque côté sont assis des prophètes et des évangélistes. Aux pieds de saint Thomas, dans l'attitude d'esclaves humiliés, sont Arius, Sabellius et Averrhoès, que l'Église romaine met au premier rang des hérétiques. Dans la partie intermédiaire du tableau il y a quatorze figures allégoriques représentant la Loi civile, la Loi ecclésiastique, la Théologie spéculative, et la Théologie pratique, les trois vertus théologales — la Foi, l'Espérance et la Charité — et les sept arts libéraux. Au-dessous de ces figures sont des personnages célèbres, comme représentants de ces vertus et de ces sciences.

Voilà un sujet beaucoup mieux conçu pour la gloire de l'Église romaine que ne l'est celui de l'*École d'Athènes,* où les principaux personnages sont tous étrangers à l'Église chrétienne, et où l'imagination se perd à chercher les rapports qui peuvent exister entre les membres d'une assemblée dans laquelle un duc d'Urbin, le Pérugin et Raphaël, se trouvent réunis à Platon, Archimède et Alexandre le Grand.

L'époque précise à laquelle Raphaël a eu achevé la première partie de ses fresques du Vatican, et celle où Michel-Ange exposa une partie des peintures de la chapelle Sixtine, rappellent une question qui a été discutée fort au long et avec beaucoup de chaleur, la voici : Raphaël s'est-il fait une manière plus grande par l'examen des ouvrages de Michel-Ange?

On lit dans la vie de Raphaël par Vasari que, Michel-Ange s'étant retiré de Rome à Florence, après une nouvelle querelle avec Jules II, dont la chapelle Sixtine aurait été le sujet et le théâtre, Bramante, qui en avait les clefs, y avait introduit en secret Raphaël. Celui-ci, après avoir contemplé ces fresques, non-seulement avait recommencé la figure du prophète Isaïe, à peine terminée[2], mais dès lors avait changé de manière, donnant plus de majesté à son style. Cette anecdote ne paraît pas fondée; Condivi, qui passe pour avoir écrit la vie de Michel-Ange sous sa dictée, n'en dit rien. La querelle entre Jules II et Michel-Ange est antérieure au commen-

[1] Mort en 1274.
[2] Dans l'église de Saint-Augustin.

cement des travaux dans la chapelle Sixtine, et il n'y a pas eu de brouillerie depuis. Vasari lui-même, dans sa vie de Michel-Ange, dit que Raphaël n'a vu les fresques que lorsqu'elles furent exposées aux regards du public.

Sans nous engager dans l'examen des opinions exprimées par des écrivains qui ont soutenu le pour et le contre dans cette question si vivement controversée, il suffira de rappeler quelques faits qui paraissent la résoudre.

En examinant les compositions de Raphaël, ne fût-ce que par l'intermédiaire des gravures, il est facile de remarquer un perfectionnement progressif dans sa manière, qu'on voit passer des formes maigres du Pérugin aux beaux contours qui distinguent ses dernières productions. Les gradations insensibles par lesquelles s'est opéré ce changement prouvent évidemment qu'il fut le résultat d'une étude approfondie et d'un choix raisonné, et non pas une révélation soudaine, telle que l'aurait produite la vue des fresques que Michel-Ange venait d'achever. Mais quel était alors le maître qui, mieux que Michel-Ange, eût mérité d'être étudié pour l'action du corps humain? Où était le choix? Comment Raphaël aurait-il pu, si même il l'eût voulu, ne pas éprouver à la vue des œuvres de Michel-Ange ces impressions qu'en reçurent tous les autres artistes, et qui ouvrirent à l'art, je l'ai dit tout à l'heure, une route nouvelle?

Ce que Condivi rapporte, que Raphaël remercia Dieu d'être né du temps de Michel-Ange, prouve suffisamment qu'il avait mis à profit les travaux de son illustre contemporain. Ce biographe, que personne n'a contredit sur ce point, rappelle les occasions que Raphaël a eues à Florence et à Rome d'étudier les ouvrages de Michel-Ange. Raphaël a fait un choix, il n'a jamais imité servilement; il n'y a dans tout son œuvre aucune trace d'imitation, si ce n'est peut-être dans son *Prophète Isaïe*, et dans deux ou trois figures de l'*Incendio del borgo nuovo*. Je ne parle pas des emprunts faits franchement, ouvertement, dont j'ai signalé quelques exemples en parlant de Masaccio, mais des *imitations*; je le répète, s'il s'est enrichi de la science de Michel-Ange, ce fut pour en faire un tout autre usage.

Il serait bien difficile de dire quel est de ces deux rôles le plus glorieux. Michel-Ange lui-même a dit, avec autant de délicatesse que de vérité, que « Raphaël devait moins sa perfection aux dons

de la nature qu'à de longues études. » Éloge tout à l'honneur de Raphaël.

Jules II lui commanda de nouveaux travaux, et lui donna pour sujet *Dieu accordant à l'Église sa toute-puissante assistance contre ses ennemis*. Malheureusement ces fresques ont beaucoup souffert, surtout dans le coloris. Le premier de ces quatre tableaux est une composition tirée du livre des *Machabées;* elle représente un guerrier formidable, secondé par deux anges et attaquant Héliodore au moment où ce général de Séleucus est occupé à piller le temple de Jérusalem. Rien de beau comme les anges qui chassent les pillards; le mouvement et l'animation de cette composition sont admirables.

Le second sujet est la *célébration de la messe par un prêtre incrédule :* au moment où il vient d'accomplir le mystère, le sang jaillit de l'hostie; miracle éminemment populaire, qui a fourni un grand nombre de légendes miraculeuses et le sujet de beaucoup de ces représentations dramatiques qu'on donnait encore à cette époque sous le nom de *mystères*.

Il y a dans ces compositions un progrès visible : plus de liberté dans le dessin, une connaissance mieux approfondie des effets de lumière et d'ombre, une couleur plus harmonieuse; sous ce dernier rapport, le progrès est immense. Le coloris de Raphaël est ici plus riche que celui du Titien lui-même, dans ses fresques à Padoue.

Jules II mourut en 1513. Léon X lui succéda[1].

Nous avons vu avec quelle ardeur Jules s'était occupé des beaux-arts, les avait protégés, encouragés par les plus vastes travaux qui aient jamais été entrepris. C'est lui qui avait fait venir à Rome Michel-Ange et Raphaël, et qui avait posé les fondements de la métropole du catholicisme; et cependant, bien qu'il ait occupé le saint-siége plus longtemps que Médicis, bien que celui-ci n'ait fait que continuer des entreprises déjà commencées, ce n'est pas Jules II qui a eu l'honneur de donner son nom à son siècle, c'est Léon X.

Il faut chercher dans le caractère de ces deux papes l'explication de ce fait. Jules était plus homme d'État, plus conquérant, qu'amateur des arts; il ne cherchait dans ceux-ci que l'éclat et la gloire; il n'aimait pas l'art pour lui-même; Médicis, au contraire,

[1] Élu pape le 11 mars.

ur des arts et des lettres, non par ostentation, t beaucoup, mais par goût naturel, par sympathie e cour brillante et spirituelle, embellie par la poé-ts, la science et l'érudition, voilà le milieu dans ait.

t le Magnifique, il avait hérité de l'esprit aimable, de l'amour pour une magnificence éclairée et de t valu à la première branche des Médicis l'hon-, par son nom, l'époque la plus brillante de la rne. Cardinal à treize ans, il occupait, longtemps sur le saint-siége, une position éminente parmi cette époque on appelait, sans doute, le parti

smis à la postérité les traits de Léon X. C'est un x ouvrages. Jean de Médicis était d'une stature vait de l'embonpoint sans excès. Sa tête était un l'ensemble de sa personne était élégant; il avait t à fleur de tête, le teint coloré, la voix douce et de la dignité dans sa personne, de la grâce et de s manières. Cependant, s'il possédait à un degré tés que le monde admire, on eût désiré d'autres ef de l'Église.

n X n'offrait pas le spectacle de ces fêtes désor-xcès de plaisir, de crime et de libertinage qui, gia, réveillaient les plus honteux souvenirs des eurs romains. Elle n'était pas non plus ce foyer s passions humaines sacrifiaient sans pudeur la gile aux intérêts politiques, comme on l'avait vu is, pour être moins brutale, moins cynique, la n'en était pas moins grande, et nulle part plus mmes sceptiques et spirituels qui formaient l'en-X. Beaucoup d'élégance, de bon goût, d'esprit, our toute morale, le culte de la beauté, telle était phaël fut admis, et dont le cardinal Bembo peut omme le véritable représentant. Ce prince de re du pape, s'affichait comme amant de Lucrèce Borgia et célébrait dans ses vers les beautés d'une autre femme, la Morosina, dont il avait eu plusieurs enfants. Il fut le guide, le conseiller de Raphaël à la cour papale.

Raphaël appartenait par son éducation artistique et ses relations d'amitié au parti qui luttait contre la corruption des moines et l'incrédulité. Son maître et ami, le Pérugin, était le dernier chef de cette école d'Ombrie qui conservait fidèlement ses mœurs et cultivait exclusivement l'art chrétien. Là, aussi, se maintenaient les traditions, nous pouvons dire la philosophie de Dante, quand partout ailleurs la superstition populaire avait cessé de prendre les visions du poëte pour une révélation. En quittant Pérouse, à vingt ans, Raphaël était venu à Florence passer quatre ou cinq années dans l'intimité de Frà Bartolomeo et de quelques-uns des plus fervents disciples de Savonarole, peu de temps après le martyr de cet ardent réformateur. Ce séjour avait dû affermir et développer en lui les principes austères que Savonarole avait prêchés sur la mission des beaux-arts.

Les premiers ouvrages de Raphaël, au Vatican, témoignent de cette double influence. La *Dispute du saint sacrement* et l'*École d'Athènes* sont des sujets qui appartiennent essentiellement, le premier aux idées mystiques de la Renaissance, le second au poëme du Dante, dônt il résume un des chants. On dit que c'est le cardinal Bembo qui suggéra à Raphaël les sujets des fresques de la Camera della Segnatura; c'est possible, en tant qu'indication générale, telle que : religion, philosophie, poésie et jurisprudence; mais il est difficile de croire qu'il a donné le plan de la *Dispute du saint sacrement* et que, l'ayant fait, Raphaël eût osé y introduire la figure de Savonarole parmi les docteurs admis à contempler le saint mystère.

Raphaël arriva donc à Rome avec des idées et des principes en retard d'un siècle sur ceux de la société où il venait faire ses débuts. Il eut bien vite rattrapé ses contemporains, surtout après l'avénement de Léon X. Sous Jules II, la politique n'avait laissé à la philosophie qu'un rôle très-secondaire. Ce fut le contraire sous Léon X. Le pape triomphait de ses ennemis; Louis XII était chassé de la Lombardie; aux violentes agitations dont Florence avait été le théâtre et qui s'étaient fait sentir dans le reste de l'Italie, avait succédé un calme trompeur; les Médicis étaient rentrés en Toscane. On se hâtait de jouir de cette apparente tranquillité.

Aux solennelles assemblées de saints, de bienheureux, de patriarches dans la gloire des cieux; aux miracles du moyen âge, au style magistral, Raphaël fit succéder les épisodes de la vie de

Léon X, et ces madones où, trop souvent, l'individualité du modèle— de la Fornarina, par exemple, —apparaît sous les attributs de la Vierge.

Cette tendance devait bientôt prédominer dans l'art moderne. C'est le naturalisme, c'est-à-dire la copie du modèle vivant dans des sujets où l'expression doit être cherchée avant tout. *Attila repoussé par saint Léon* devrait offrir autre chose que les portraits de Léon X et de Louis XII, car ce fut la lutte de la barbarie et du christianisme, et Raphaël aurait dû les personnifier en deux figures principales, qui en eussent exprimé le caractère. Tous ces tableaux de saint Léon et de Léon III sont remplis de figures de ses contemporains : Jules II, Léon X, le Pérugin, le cardinal del Monte, le comte Castiglione; ce sont des tableaux d'histoire contemporaine, déguisée sous des titres religieux.

Le moindre inconvénient de ce système est d'offrir aux regards des contemporains des ressemblances souvent singulièrement en désaccord avec les actions représentées, car cette inconvenance disparaît promptement. Mais cette pratique est un sûr moyen d'abaisser l'art, en déshabituant l'artiste à chercher le type idéal qu'il doit représenter. Nous verrons tout à l'heure comment Raphaël, toujours à la recherche du beau, a su s'élever par l'étude de la vérité à cet idéal dont la perfection est si rare.

Cette modification dans les idées de Raphaël est plus particulièrement apparente dans ses productions postérieures à l'année 1516, où il fit la connaissance de l'Arioste. Ce poëte, non moins admirable que Dante, mais aussi incrédule et railleur que Dante est grave et superstitieux, a été, autant que Raphaël, l'expression vivante du siècle des Médicis. Précurseur de la Réformation, mais non pas un de ses apôtres, il ruina par l'ironie toutes les croyances populaires, sans rien mettre à leur place, comme Voltaire prépara les voies de la Révolution française sans être démagogue ni même républicain.

Arioste effaça les traditions du Dante. Sous son influence, Raphaël produisit ses sujets mythologiques, le *Triomphe de Galatée*, les *Aventures de Psyché et l'Amour*.

De tels sujets paraissent aujourd'hui appartenir si naturellement au domaine de l'art, qu'il n'entre pas en la pensée que les avoir traités ait été le résultat d'une révolution dans les idées à une époque quelconque. Il en est ainsi cependant. L'art chrétien avait été pendant des siècles le seul mis en pratique, et, quoiqu'on ne fût

plus au temps où l'artiste qui représentait les dieux du paganisme encourait l'excommunication, ces sujets étaient encore un scandale pour un grand nombre de personnes. Raphaël ne fut pas un des premiers à les traiter. Déjà dans la seconde moitié du quinzième siècle, lors de cette grande recrudescence d'engouement pour l'antiquité dont nous parlions tout à l'heure, bon nombre d'artistes s'étaient consacrés à ces sujets, donnant la préférence aux plus licencieux, car ce fut par la corruption des mœurs que cette nouvelle poétique s'introduisit dans les beaux-arts. J'ai hâte de le dire, sous ce rapport, Raphaël est le peintre qui a le moins blessé l'honnêteté. Jamais il ne déshonora son pinceau par une pensée licencieuse; ses sujets mythologiques, la *Galatée*, les *Amours de Psyché*, n'offensent point la décence; mais il est facile de reconnaître, à travers cette parfaite convenance, que l'inspiration n'est plus celle des maîtres du quinzième siècle.

Par exemple, Raphaël a souvent peint la Fornarina dans ses figures de Vierge; on la reconnaît aisément dans la *Madone de Saint-Sixte*, dans la *Sainte Cécile*, et plusieurs autres de ses tableaux de sainteté. C'est précisément là ce que Savonarole condamnait : les sujets étaient religieux, mais le sentiment religieux n'entrait plus pour rien dans les notions de l'artiste; on exposait publiquement à l'adoration, sous les attributs de la Vierge, des portraits de femmes qui, de notoriété publique, n'auraient pas même eu le droit de figurer en Madeleines repentantes.

Mais Raphaël ennoblissait tout ce qu'il touchait. S'il a subi la double influence d'une société incrédule ou à demi païenne et des traditions mystiques de l'art chrétien, ces notions opposées se concilient chez lui d'une manière si merveilleuse, qu'il en ressort de nouvelles beautés, au lieu d'être un amoindrissement du sujet.

C'est ainsi que la figure de la Fornarina, en conservant son cachet d'individualité, s'élève jusqu'à la beauté divine par la transfiguration de l'âme, je ne puis trouver un autre mot pour rendre la puissance d'expression si remarquable dans la *Saint-Sixte*. Ce mérite est si grand, que bien des personnes qui ont vu le portrait de la Fornarina au palais Barberini se refuseront à croire que cette femme, dont elles contestent peut-être la beauté, ait pu servir de modèle pour une des plus belles têtes que la peinture moderne ait produites. Telle est cependant l'opinion des juges les plus compétents.

Tandis que Raphaël adoptait les idées riantes de l'Arioste, son

rival Michel-Ange restait fidèle au Dante, dont l'austérité et les ardentes rancunes convenaient à son caractère.

Une des premières choses que fit Léon X après son élection à la papauté fut de décider que l'église de Saint-Laurent, à Florence, serait reconstruite. Les Médicis étaient rentrés à Florence l'année précédente; Léon X était le chef de la famille, par la mort de son frère, Pierre II; il tenait à raffermir son influence sur ses compatriotes, et le meilleur moyen peut-être était de flatter leur vanité en restaurant l'une des principales églises de cette ville, déjà si riche en beaux monuments.

Léon X s'adressa à Michel-Ange. Il avait été élevé avec lui, mais il paraît qu'il ne lui avait pas gardé, non plus que son frère Pierre II, un bien affectueux souvenir, car, Michel-Ange ayant montré de la répugnance à quitter son travail pour le mausolée de Jules II, Léon X lui donna l'ordre péremptoire de se rendre à Florence, et Michel-Ange dut obéir. De là un mécontentement réciproque qui fit que Michel-Ange fut peu employé par Léon X. Ce ne fut qu'après la mort de ce pape qu'il put terminer le mausolée, et j'ai dit ailleurs combien ce monument fut écourté.

Chose remarquable! deux caprices de papes jetèrent Michel-Ange dans des travaux auxquels il ne songeait pas, et le résultat fut deux chefs-d'œuvre, chacun le plus beau en son genre : Jules II voulut que Michel-Ange fît de la peinture, et Michel-Ange peignit le plafond de la chapelle Sixtine, puis le *Jugement dernier;* Léon X lui ordonna d'être architecte, et Michel-Ange éleva la coupole de Saint-Pierre[1].

Revenons à Raphaël.

Il avait achevé les fresques de la Camera della Segnatura et celles d'*Héliodore* et du *Miracle de Bolsène*. Son génie, ses talents variés, son caractère facile et aimable, lui acquirent au plus haut degré la bienveillance de Léon X.

Les travaux commencés dans les Stanze furent poussés avec une nouvelle ardeur; mais en même temps Raphaël était surchargé d'autres entreprises si nombreuses, si importantes, qu'il est presque impossible de comprendre comment il pouvait suffire, je ne dis pas à l'exécution, cela est évident, mais à la composition, à la

[1] Ce fut sous Clément VII qu'il commença les monuments élevés à la mémoire des Médicis. Sous Paul III il fit le *Jugement dernier;* sous Pie IV, la coupole de Saint-Pierre.

direction et à la surveillance. Raphaël ne cessa pas d'avoir le pinceau à la main, et il eut aussi toujours sous ses ordres une foule d'artistes, parmi lesquels il s'en trouvait du plus haut mérite: tels que Jules Romain, del Vaga, Polydorio, etc.

Ce n'est pas le problème le plus facile à expliquer que cet empire exercé par un jeune homme sur cinquante ou soixante artistes, presque tous plus âgés que lui, tous éminents, dont il devient l'âme, et qui se consacrent à lui avec une telle abnégation, qu'ils lui donnent jusqu'à leur réputation!

Le premier sujet entrepris sous Léon X fut *Attila et saint Léon*, peinture à fresque dans la même salle que l'*Héliodore*. C'est dans l'histoire contemporaine que se trouve l'explication du choix de ce sujet. Louis XII, roi de France, venait d'être chassé d'Italie dans les premiers mois du pontificat de Léon X; c'est cette délivrance de l'Italie que Raphaël fut chargé de représenter. Saint Léon, les deux figures de saint Pierre et de saint Paul, ainsi que celles de tous les personnages qui les accompagnent, sont les portraits de Léon X et des hommes les plus distingués de sa cour; Attila, c'est Louis XII.

Le tableau de la *Délivrance de saint Pierre* est encore une allusion à la vie de Léon X, qui, lorsqu'il était le cardinal Jean de Médicis, avait été fait prisonnier à la bataille de Ravenne[1], et détenu à Milan. C'est dans ce tableau que Raphaël a donné un admirable modèle de l'effet des lumières. Les soldats en dehors de la prison sont éclairés par la lune; un flambeau jette une lumière toute différente, tandis que l'ange répand un éclat céleste. Ce tableau est aussi un chef-d'œuvre de composition. Comme dans le *Miracle de Bolsène*, il présentait cette difficulté que l'espace sur lequel le sujet est peint est séparé en deux compartiments par une fenêtre. Raphaël y figura de chaque côté un escalier qui est censé conduire à la prison, et il disposa sur les degrés les gardes vaincus par le sommeil, de manière qu'il ne semble pas que le peintre se soit conformé au local, mais que le local a été fait pour servir les vues du peintre.

Au-dessus de chacune de ces grandes fresques il y a un sujet tiré de l'Ancien Testament : *Dieu promettant à Moïse la délivrance des enfants d'Israël*, — *Noé qui remercie Dieu de l'avoir sauvé du déluge*, — *Le Sacrifice d'Abraham*. — *Le Songe de Jacob*.

[1] Le 11 avril 1512.

Troisième salle. *Incendio del Borgo nuovo*, sous Léon IV. Dans cette fresque, quelques-unes des figures nues, sur la gauche, sont assez dans le style de Michel-Ange pour qu'il soit permis d'y trouver une imitation directe de ce grand maître; on dirait d'une réminiscence du fameux carton des Pisans, sinon dans une figure plus particulièrement que dans une autre, du moins dans l'ensemble de l'action, dans l'esprit qui anime ce groupe.

Les trois autres fresques sont :

La *Victoire à Ostie de Léon IV sur les Sarrasins.*

Le *Serment de Léon III.*

Le *Couronnement de Charlemagne par Léon III.*

Ces fresques ont été peintes par les élèves de Raphaël.

Dans la salle de Constantin, c'est Jules Romain qui a peint, d'après les cartons de Raphaël, cette admirable *Bataille de Constantin et de Maxence*, au Ponte Molle, près de Rome, si souvent reproduite par la gravure.

Lorsque les papes établirent leur résidence au Quirinal, les salles où sont les fresques de Raphaël furent abandonnées; au commencement du siècle dernier les peintures étaient couvertes de poussière et de saleté, les grisailles sur les plinthes à peu près détruites. C'est alors que Carlo Maratto fut chargé de les restaurer; travail dont il s'est acquitté avec une déplorable rudesse dans le coloris, à en juger par leur état actuel. En 1839 elles ont été nettoyées de nouveau, mais non pas restaurées.

Les biographies de Raphaël ne disent rien de l'éducation qu'il a pu recevoir en dehors de la peinture; mais ses œuvres témoignent des profondes connaissances qu'il avait acquises dans l'histoire et les différentes branches qui s'y rattachent, telles que l'archéologie, les mœurs et les coutumes des nations. C'est une réflexion qui naît à la vue des œuvres dont nous nous sommes occupé, car il ne suffirait pas que de tels sujets fussent donnés au peintre par un lettré ou un savant, pour être exécutés avec cette irréprochable fidélité historique, cette intime connaissance des particularités que le peintre seul peut reproduire, parce que seul il en sent le besoin et sait leur donner une place convenable.

Quand Raphaël peignit la tête d'Homère, on n'avait pas encore retrouvé le buste de ce poëte, et cependant, chose remarquable! ce buste semble lui avoir servi de modèle, tant Raphaël s'était bien

inspiré des notions des anciens sur la figure attribuée au patriarche de la poésie !

La grande réputation qu'il s'était déjà acquise fit rechercher avec empressement par les hommes les plus opulents et les plus haut placés les productions de son pinceau. Le riche banquier Chigi signala presqu'à l'égal du souverain pontife sa libéralité envers Raphaël. Sous le pontificat de Jules II, Chigi avait engagé Raphaël à exécuter dans la maison qu'il venait de faire construire, dans le quartier Transtevère, une fresque représentant Galatée portée dans une conque sur les flots par des dauphins, et entourée de tritons et de néréides. Plus tard il lui demanda l'histoire de l'*Amour et Psyché*, et enfin il le chargea de peindre à fresque la chapelle que la famille Chigi avait dans l'église de Saint-Augustin ; c'est là que se trouve cette figure d'Isaïe qui est bien une imitation de Michel-Ange[1].

La maison du banquier Chigi prit le nom de Farnesina lorsque le pape Paul III[2] la confisqua à son profit, après avoir chassé de Rome la famille Chigi.

C'est à cette époque de sa vie que Raphaël a composé ce grand nombre de tableaux à l'huile qui sont les plus précieux ornements des galeries les plus célèbres. Il existe de lui cent quatre-vingts, peut-être deux cents Madones; le même sujet est souvent reproduit identiquement, quelquefois avec de légères modifications. Lanzi, dans son *Histoire de la peinture*, cite plusieurs madones qui, à de très-légères différences près, sont des reproductions littérales de la *Vierge à la Chaise*.

Le grand nombre de ces duplicata est cause que bien des doutes s'élèvent sur l'authenticité de ces peintures; il en est dont on connaît jusqu'à dix exemplaires, et même davantage. La Vierge dite la *Jardinière* et le *saint Jean dans le désert*, se retrouvent dans plusieurs galeries en Italie, en Angleterre et en France. Le fait est que Jules Romain ébauchait d'après le dessin de son maître, et Raphaël terminait; les peintures, ainsi achevées, étaient ensuite copiées par les élèves, presque tous artistes de grand talent, et sou-

[1] Les *Sibylles*, au nombre de quatre, qu'on cite aussi parmi les œuvres de Raphaël inspirées par Michel-Ange, sont dans l'église de Santa Maria della Pace. Elles ont beaucoup souffert, mais on en voit assez pour reconnaître que la pensée est inférieure au style de Buonarotti, peut-être par la raison que la pensée n'est pas tout à fait originale.

[2] Alexandre Farnèse, 1534-1549.

vent ces copies, faites sous l'œil du maître, étaient encore retouchées par lui.

Cela explique comment il peut exister près de cinq à six cents peintures, quelques écrivains disent douze cents, admises comme œuvres authentiques d'un artiste qui n'a guère travaillé pendant plus de dix-sept à vingt ans.

Parmi les portraits qu'il a faits en dehors de ses compositions historiques, et par conséquent tout à fait portraits, deux sont plus particulièrement célèbres : *Léon X* et la *Fornarina*. — *Léon X* est en ce genre l'une des œuvres les plus parfaites qu'on connaisse. Quant à la prétendue *Fornarina* qui est à Florence, il est maintenant bien avéré que ce n'est pas le portrait de cette femme, et même que la peinture n'est pas de Raphaël. D'abord cette figure ne ressemble point aux portraits de la Fornarina que Raphaël a introduits dans plusieurs de ses fresques à Rome, ni à la *Fornarina* du palais Barberini, ni à la copie faite au seizième siècle, qui est au palais Borghèse. La même figure de femme, peinte par Giorgione, se retrouve dans la galerie du duc de Modène; il est donc possible que ce soit le portrait de cette maîtresse de Giorgione dont l'infidélité le fit mourir de chagrin.

L'authenticité de cette peinture n'est pas contestée.

D'un autre côté, le portrait de la galerie de Florence est attribué par Missirini à Sebastiano del Piombo, et, d'après lui, ce serait le portrait d'une dame romaine, Vittoria Colonna, fort intime amie de Buonarotti, dont Sebastiano était alors le protégé et le collaborateur. Ce portrait porte la date de 1512; Giorgione était mort l'année précédente; mais, puisqu'il est la reproduction exacte de celui qui est à Modène, et dont l'authenticité comme œuvre de Giorgione n'est pas douteuse, n'est-il pas à croire que c'est une copie faite par Sebastiano, l'élève de Giorgione, et que Missirini a seulement fait erreur sur l'individualité du modèle? — Quoi qu'il en soit, ce portrait n'est pas celui de la Fornarina, et ne peut être raisonnablement attribué à Raphaël, qui, en 1512, avait à faire autre chose que des copies d'après Giorgione ou toute autre célébrité contemporaine.

« Le portrait de la Fornarina dans la galerie Barberini, à Rome, dit Constantin, représente cette célèbre beauté vue jusqu'aux genoux, ayant pour tout vêtement un voile transparent. La poitrine, le bras et la tête, sont évidemment de Raphaël, et de sa plus belle

manière; on peut dire qu'il n'a rien fait de plus beau que ce buste. Les particularités de son style abondent dans ce chef-d'œuvre; par exemple, la hardiesse avec laquelle il détache les cheveux sur un front vivement éclairé. Je ne connais aucune tête comparable à celle-là pour la vérité. Souvent encore l'on retrouve dans le peuple, à Rome, des figures comme celle de la Fornarina; on peut en contester la beauté, fort différente du type gracieux de la femme élégante de ce côté-ci des Alpes[1]. »

Autre rectification d'une erreur devenue populaire. — Le célèbre graveur Raphaël Morghen, induit en erreur par un mot de Vasari dans sa biographie de Raphaël, a donné comme portrait de Raphaël celui d'un nommé Altoviti, belle figure, sans aucune ressemblance avec celle du grand peintre. Ce tableau est maintenant dans la galerie royale de Munich. Quant à Raphaël lui-même, il n'était point beau, à en juger par son portrait dans l'*École d'Athènes*, et surtout par celui que possède l'académie de Saint-Luc, à Rome, œuvre inférieure à son génie, mais précieuse comme portrait authentique: les yeux sont d'une grande beauté; on pourrait souhaiter plus de régularité dans le nez, la bouche et le menton, qui est un peu reculé. Cette physionomie exprime la douceur et la simplicité, mais on n'y retrouve pas l'élévation et la noblesse de pensée si remarquables dans les œuvres de Raphaël.

Cette pensée s'est surtout attachée à rendre l'expression d'une âme chrétienne. Il y a dans les Madones de Raphaël deux catégories très-distinctes: l'une est la représentation de la Vierge au point de vue terrestre, c'est la femme, la mère, mais ce n'est point la reine des cieux; l'autre, c'est la mère du Sauveur, la Vierge divinité. A cette dernière catégorie appartiennent la *Madone de Foligno*, la *Vierge de Saint-Sixte* à Dresde, la *Vierge au Poisson* à Madrid. A la première catégorie appartiennent la *Vierge à la Chaise*, la *Belle Jardinière* et la plupart de ces Madones qu'on trouve dans les galeries.

A la *Madone de Foligno* je préfère celle de Dresde, mais c'est affaire de sentiment, car, au point de vue de l'art, la *Madone de Foligno* n'est pas un moindre chef-d'œuvre. Raphaël s'y élève à la hauteur des plus grands coloristes, sans rien perdre de la pureté de ses contours, ni de la force d'expression, ni de la vérité naïve

[1] La maison de la Fornarina existe encore, et, ce qu'il y a de singulier, c'est qu'après trois cent vingt-cinq ans, cette maison est toujours occupée par un four public.

et sublime, apanage privilégié de ce grand peintre. Ce tableau a été peint à la même époque que les premières fresques du Vatican.

La *Madone de Saint-Sixte* est, à mon avis, ce que l'art a produit de plus puissant pour l'expression. Rien ne surpasse la *Transfiguration* comme science dans la composition, le dessin, le coloris, l'agencement des groupes et des gestes; mais rien n'égale la *Vierge de Saint-Sixte* pour l'expression. Jamais la pensée n'a été rendue avec autant de force; jamais, sous la forme humaine, il ne s'est révélé plus de pureté divine, une expression plus profonde. — On dirait que la Vierge, entourée de toute la splendeur des cieux, entrevoit le Calvaire. L'enfant Jésus jette sur la terre un regard pensif, comme s'il pressentait que là doit s'accomplir ce mystérieux sacrifice par lequel il rachètera le genre humain au prix de ses angoisses mortelles. — L'adoration confiante et naïve des deux chérubins au bas du tableau jette sur toute la composition un calme divin, inspire un sentiment de repos et de sécurité nécessaire pour atténuer ce que, sans lui, l'expression de la Vierge aurait de trop saisissant. On dit que ces deux têtes ont été ajoutées par Raphaël après qu'il eut terminé la peinture; si le fait est vrai, ce serait la confirmation de ce que nous venons de dire du rôle de ces deux figures.

Frà Bartolomeo, dont nous parlerons plus tard, fut l'ami de cœur de Raphaël et exerça une grande influence sur le développement de son talent. Raphaël lui a emprunté plus que des pensées, quelquefois des compositions entières; ainsi la *Madona de Casa Tempi*, à Munich, est la copie d'un tableau de Bartolomeo qui fait partie de la galerie du marquis Bartolomei à Florence; seulement Raphaël l'a copié dans un miroir, il a mis un fond, donné un vêtement à l'enfant, et tout ennobli par son talent divin.

Un autre emprunt, mais moins authentique, est la *Vierge à la Chaise*, la plus populaire peut-être de toutes ses productions; c'est encore, dit-on, une composition de Bartolomeo. Elle n'a pas cette élévation de pensée, cette simplicité, cette pureté divine, si remarquables dans les Madones de Raphaël. Ici la Vierge est plus femme que sainte; il y a de la coquetterie dans son attitude, dans sa parure, et même dans son regard.

Les tableaux, qui étaient demandés en si grand nombre à Raphaël, n'interrompirent point ses travaux au Vatican; il entreprit la troisième salle; les dessins sont de lui; il a retouché les pein-

tures, mais ce sont ses élèves qui les ont exécutées d'après ses cartons et sous sa direction; c'est là, en raison de cette communauté, ce qu'on nomme l'*école de Raphaël* ou l'école romaine. Les sujets représentés dans cette troisième salle sont tous tirés de l'histoire des souverains pontifes du même nom que Léon X. — Le *Couronnement de Charlemagne par Léon III*, et, en face, *Léon III se justifiant des accusations portées contre lui;* la *Victoire de Léon IV sur les Sarrasins dans le port d'Ostie*, et l'*Incendie de Borgo Nuovo.*

Les galeries du Vatican qui forment trois côtés de la cour de Saint-Damasus (la plus ancienne partie du Vatican), et qu'on appelle improprement en français les *Loges*, étaient à peine commencées lorsque Bramante mourut[1]; Léon X chargea Raphaël de les terminer.

Raphaël avait déjà donné des preuves de ses connaissances en architecture, non-seulement pour le dessin, dont on voit de magnifiques exemples dans ses peintures, en particulier dans l'*École d'Athènes*, mais aussi sous le rapport pratique, deux choses fort distinctes l'une de l'autre, car il y a une immense différence entre la conception d'une élévation architecturale et son exécution; l'une est l'art, l'autre la science; par exemple, les architectes qui avaient entrepris d'élever la coupole de Saint-Pierre avant que la direction des travaux eût été donnée à Buonarotti avaient conçu un fort beau plan; mais, quand on mit la main à l'œuvre, il se trouva que le poids était écrasant et les forces de résistance insuffisantes. Michel-Ange corrigea les erreurs de calcul de son prédécesseur, et, sans rien changer aux dimensions colossales du dessin, en assura l'exécution et la durée.

Raphaël éleva trois rangs de portiques ouverts et à colonnades.

Ce qui rend ces galeries remarquables dans l'histoire des beaux-arts, ce n'est pas seulement la beauté de l'architecture et des fresques qui les décorent, mais le nouveau genre d'ornement dont Raphaël fit alors le premier essai.

A l'époque où il fut chargé de ces travaux, on avait découvert depuis peu d'années les thermes de Titus[2]; leurs salles, longtemps enfouies, avaient dû à la cause même qui les avait fait oublier la conservation des peintures arabesques, dont Vitruve nous apprend que le goût fut de mode chez les Romains. Au moment de leur

[1] En 1514.
[2] C'est alors qu'on trouva le *Laocoon*.

découverte, elles avaient la vivacité et la fraîcheur d'une peinture toute nouvelle; depuis lors l'influence de l'air les a ternies. Ces compositions antiques sont en général d'une imagination étrange et capricieuse, un mélange de fleurs, de fruits, d'attributs, de figures humaines, de bustes qui se terminent par des ramifications de plantes et des guirlandes relevées et supportées par des Cupidons, des génies, des satyres ou des dieux thermes, etc.

Un des élèves ou collaborateurs de Raphaël, Jean d'Udine, qui excellait à peindre les fleurs, les fruits et les ornements de tous genres, encouragea Raphaël dans le projet de décorer les Loges par une imitation de ces antiques. Il retrouva le secret des stucs employés par les anciens, et bientôt cette grande entreprise parvint à sa perfection.

On comprend qu'elle ne pouvait réussir que par une réunion de talents très-variés. Elle se compose de tant de parties diverses, l'architecture, le décor et les fresques, que, si son mérite consiste dans l'élégante exécution de chacune d'elles, son succès devait dépendre encore plus de l'heureuse combinaison de toutes.

Raphaël fut ce centre, cette pensée dirigeante; sous ce rapport, il eut deux grands mérites : le premier fut dans la direction pleine de goût qui sut coordonner toutes les parties, faire choix des détails les plus heureux, et appliquer à leur exécution l'espèce de talent qui convient à chacune; le second fut celui de l'originalité.

Plusieurs de ces compositions, que le génie du peintre d'histoire pouvait seul concevoir, prouvent qu'il imagina le premier d'introduire dans l'arabesque un ordre d'idées dont nous ne voyons point qu'il ait trouvé de modèles dans l'antiquité. Je veux parler de l'allégorie et de ces beaux montants de pilastres, où tantôt les vertus, tantôt les saisons, tantôt les âges de la vie, viennent mêler leurs emblèmes divers aux savants caprices de son pinceau; ce sont de véritables tableaux où l'esprit goûte le plaisir nouveau de reconnaître la raison sous le voile transparent de la folie[1].

Raphaël n'aurait pu suffire à des travaux si nombreux, si chargés de détails, si variés, sans l'aide des élèves et des artistes habiles qui avaient mis en communauté avec lui leurs moyens et leurs talents; mais, si ces travaux, sans de tels secours, n'eussent pu être

[1] Quatremère de Quincy.

terminés, il est encore plus certain que, sans l'influence de son génie, ils n'auraient pas eu de commencement[1].

Le nouveau genre de décor reçut le nom de *grotesque*, parce que ce fut dans des grottes ou appartements souterrains qu'on en découvrit les premiers vestiges.

Ce qu'on appelle, proprement dit, les *Loges de Raphaël*, ce sont les fresques peintes sur les coupoles du portique du second étage; il y a quatre sujets à chaque coupole, et treize coupoles; en tout cinquante-deux tableaux d'assez petite dimension; ils représentent une suite de sujets tirés de l'Écriture sainte depuis la création jusqu'à la sainte Cène : c'est la *Bible de Raphaël*[2].

Ces sujets se lient intimement à ceux des Stanze. Ils offrent d'abord des scènes de l'Ancien Testament, — la *Promesse*, — puis, à l'extrémité qui touche à l'entrée des Stanze, la dernière coupole renferme quatre sujets du Messie : l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Rois*, le *Baptême du Christ*, la *Sainte Cène* — l'*Accomplissement*. Les Stanze représentent le *Triomphe de l'Église sous Constantin*, sa puissance croissante, ses privilèges. La dernière salle, celle *della Segnatura*, par laquelle Raphaël commença, indique les fruits de la civilisation religieuse dans ses rapports avec le monde : la *Théologie*, la *Poésie*, la *Philosophie*, la *Jurisprudence*.

Le pape, désirant orner les appartements du Vatican et la chapelle Sixtine de tapisseries qu'on fabriquait alors en Flandres, à peu près comme on le fait aujourd'hui aux Gobelins, chargea Raphaël de dessiner les sujets qui lui paraîtraient les plus propres à ce genre de travail. Raphaël les choisit dans les Actes des apôtres, et les traça sur des cartons qu'il coloria à la détrempe. Chaque sujet fut entouré d'une bordure en grisaille où furent représentés les principaux événements de la vie de Léon X. Les tapisseries ont été vendues ou détruites par les Français, en 1798, à la prise de Rome; elles étaient, dit-on, d'une merveilleuse beauté. Quant aux cartons, originairement au nombre de douze, ils restèrent pendant bien des années en la possession des familles des ouvriers flamands, dont un des descendants en vendit sept à Charles Ier d'Angleterre, environ un siècle après la mort de Raphaël; ces cartons

[1] Quatremère de Quincy.

[2] Toutes les fresques des loges, à l'exception de celle qui est au-dessus de la porte, et qui est l'œuvre de Raphaël lui-même, ont été peintes par ses élèves. Elles ont beaucoup souffert du temps et encore plus des restaurations.

sont encore en Angleterre, à Hampton-Court; ils devraient figurer dans la galerie nationale, dont ils seraient le plus bel ornement.

Léon X, qui venait de rétablir l'université de Rome, où cent professeurs furent appelés à enseigner toutes les branches des connaissances humaines; Léon X, qui réunissait avec zèle tous les anciens manuscrits dans les bibliothèques Laurentienne et du Vatican, qu'il venait de fonder, ne pouvait rester indifférent pour les monuments de la Rome antique. Il nomma Raphaël surintendant des édifices de Rome, et défendit, sous des peines sévères, qu'on touchât à aucun monument, qu'on disposât d'une seule pierre sculptée ou portant une inscription, sans en avoir préalablement reçu l'autorisation de Raphaël. Celui-ci s'occupa aussitôt à dresser un plan de l'ancienne Rome, et à rétablir, dans des dessins, les monuments que le temps ou la barbarie avait déjà détruits. Malheureusement ce travail a été presque entièrement perdu dans les grands désastres dont Rome fut le théâtre, peu d'années après la mort de Raphaël : il n'en est resté que des fragments.

La grande réputation de Raphaël comme peintre a effacé celle que ses travaux en architecture lui avaient acquise de son vivant. Quelques-uns des plus beaux édifices de Rome ont été construits par lui : le palais Stoppani; l'église de la Navicella, sur le mont Cœlius; la cour de saint Damase; la villa Madama; le bâtiment qui fait pendant à la Farnesina; la chapelle Chigi. — A Florence, les palais Ugoccioni et Pamphili sont aussi de lui. Ces travaux nombreux et admirables auraient suffi pour faire une brillante réputation à l'architecte qui en fut l'auteur.

Il ne peut pas entrer dans les limites de nos études de parler de tous les travaux de Raphaël; nous nous occupons de ce grand artiste pour constater la part qu'il a eue dans le développement des beaux-arts, l'influence qu'il a exercée, et nous devons par conséquent laisser de côté bien des détails intéressants, mais qui sont plus particulièrement du domaine de la biographie.

Comme peintre et comme architecte, Raphaël était à Rome l'artiste le plus célèbre. Il n'était bruit que de lui, et, au dire général, s'il était inférieur à Michel-Ange pour la science du dessin, il le surpassait dans toutes les autres branches. Cette opinion, de plus en plus populaire, excita enfin un vif sentiment de rivalité chez Michel-Ange.

Ce dernier avait cherché à lui susciter un rival dans Sebastiano del Piombo, peintre vénitien, possédant le magnifique coloris de son école. Michel-Ange et Sebastiano avaient mis en commun leurs talents, qui se complétaient mutuellement : l'un dessinait, l'autre coloriait. Il existe un assez grand nombre de productions dues à cette association, et, entre autres, une *Transfiguration* exécutée à fresque, une *Flagellation*, et quelques autres morceaux qu'on voit dans une des chapelles de San Pietro in Montorio.

Le cardinal Jules de Médicis, plus tard Clément VII, alors archevêque de Narbonne, commanda à Raphaël une *Transfiguration* pour le maître-autel de la cathédrale de cette ville. Raphaël n'avait pas commencé son tableau, que Sebastiano entreprit, avec l'aide directe de Michel-Ange, sa fameuse *Résurrection de saint Lazare*[1], commandée aussi par le cardinal et également destinée à la cathédrale de Narbonne, de sorte que la lutte devenait inévitable. Raphaël, en apprenant cette circonstance, dit à ses élèves, qui l'entouraient : « Je remercie Michel-Ange de l'honneur qu'il me fait de me croire digne de lutter contre lui, et non pas contre Sebastiano tout seul. » Raphaël dut employer toutes ses ressources, toute sa puissance, pour soutenir cet effort dirigé contre sa position et sa réputation : le chef-d'œuvre qu'il a produit est considéré, à juste titre, comme celui qui réunit toutes ses perfections.

Les deux tableaux furent exposés ensemble aux regards du public dans la salle du Consistoire. On admira dans celui de Sebastiano un dessin vigoureux, joint à la séduction des couleurs ; mais les partisans de Michel-Ange, même les plus zélés, n'ont pas hésité à reconnaître que, pour la beauté et la grâce, le tableau de Raphaël était (et il l'est encore) sans égal. Ce fut son dernier ouvrage.

Le vendredi saint de l'année 1520, le 6 avril, jour anniversaire de sa naissance, qui complétait sa trente-septième année, Raphaël mourut à Rome d'une maladie de langueur ou d'épuisement, quelques-uns disent d'un refroidissement qui le saisit dans une salle du Vatican, où il arriva fort échauffé, et resta longtemps à attendre les ordres du pape.

Une mort si subite, au milieu de tant de gloire, frappa Rome de stupeur; ce fut un deuil général. Le corps de Raphaël avait été exposé selon l'usage, et ce fut dans son vaste atelier, où le tableau

[1] Ce tableau se trouve maintenant à Londres, dans la galerie nationale; la *Transfiguration* de Raphaël est restée à Rome, au Vatican.

de la *Transfiguration* se trouvait encore, que cette triste cérémonie eut lieu. L'affluence de gens de toutes les conditions fut immense. On se rappelait les uns aux autres les titres qu'il avait à la bienveillance et à l'estime publiques, par son génie, par son aimable caractère, par ses glorieux travaux; ces souvenirs devenaient plus douloureux à la vue de cette dépouille mortelle, si jeune encore; on entrevoyait dans cette mort l'anéantissement des plus belles espérances de l'art en Italie. Michel-Ange était malade à Florence, et le banquier Chigi, ce protecteur généreux des beaux-arts, dont le palais était un magnifique musée, était mort la veille[1].

On fit à Raphaël de magnifiques funérailles; son corps fut placé au Panthéon, non pas qu'on attachât le moins du monde à cette église l'idée tout à fait païenne que son nom éveille de nos jours, grâce aux saturnales de la première République française; le Panthéon était tout simplement l'église de sa paroisse.

Pendant longtemps ce fut une opinion généralement admise qu'en 1674, Carle Maratte ayant voulu élever un monument à la mémoire du grand artiste, dont la tombe portait une simple inscription, le cercueil avait été ouvert, et qu'on en avait retiré le crâne de Raphaël.

Pendant bien des années on a montré aux curieux, à l'académie de Saint-Luc, un crâne qu'on donnait comme étant celui de Raphaël; mais, en 1831, on découvrit des documents qui constataient que cette relique était celle d'un nommé Adintorio, fondateur de la société des *Virtuosi* du Panthéon, qui le réclama; il s'ensuivit une discussion avec l'académie de Saint-Luc, et, pour y mettre fin, l'ouverture du tombeau eut lieu, comme seul moyen de vérifier les faits. Cette cérémonie se fit le 15 septembre 1833, en présence des personnages les plus distingués de Rome. Le squelette fut trouvé intact et parfaitement conservé. Le public, admis à le voir, s'y porta en foule.

Un des membres de la commission chargée de présider à cette enquête adressa à ce sujet une lettre à M. Quatremère de Quincy, auteur d'un travail important sur la vie et les ouvrages de Raphaël; on y lit que les restes de ce grand artiste concordaient parfaitement avec les portraits de Raphaël et les témoignages de ses

[1] Il laissa, dit-on, une fortune de huit millions de ducats.

contemporains. « Le corps, dit-il, est bien proportionné, il est haut de cinq pieds deux pouces trois lignes[1]; la tête, bien conservée, a toutes les dents encore belles, au nombre de trente et une; la trente-deuxième de la mâchoire inférieure à gauche n'était pas encore sortie de l'alvéole. On revoit les linéaments exacts du portrait dans l'*École d'Athènes :* le cou était long, les bras et la poitrine délicats, le creux marqué par l'apophyse du bras droit paraît avoir été une suite du grand exercice de ce bras dans la peinture. »

La mort de Raphaël fut comme le signal des maux de tous genres qui allaient accabler et Rome et les beaux-arts. L'année suivante Léon X mourut empoisonné. Adrien VI, qui lui succéda, fit discontinuer tous les travaux commencés sous son prédécesseur. Deux ans après, la peste acheva de disperser les artistes. En 1527, la prise et le sac de Rome sous Clément VII complétèrent la ruine de cette école, la plus brillante, la plus nombreuse qui ait jamais existé. Convenons qu'il faut que l'artiste ait été bien grand, lorsque, pour adoucir l'amertume de sa perte, il faut évoquer le souvenir de si terribles calamités!

Avant d'entrer dans l'appréciation du mérite de Raphaël, qu'il nous soit permis de poser quelques préceptes généraux.

L'une des plus grandes difficultés de la peinture, c'est l'instantanéité de l'action représentée; elle s'adresse à l'œil et lui offre tout à la fois sans réserve, sans développement successif, sans gradation, cette image que la parole présente à l'esprit, par une suite de développements qui préparent et complètent l'impression que l'ensemble doit produire. C'est là une des différences qui séparent complétement deux arts intimement unis sous tant d'autres rapports : la peinture et la poésie. Leur but est le même, mais les moyens de l'atteindre n'ont entre eux aucune analogie, et, souvent, sont en opposition directe. Prenons un exemple : je le choisirai parmi les faits historiques qui parlent le plus vivement à l'esprit, et dont nous ne pouvons entendre ou lire le récit sans que notre imagination n'en trace à l'instant le tableau.

[1] Probablement que cette hauteur est celle du squelette; pour connaître la taille de Raphaël, il faut ajouter environ quatre pouces.

Massillon est appelé à prononcer dans la Sainte-Chapelle, devant toute la cour, l'oraison funèbre de Louis le Grand; le cercueil est placé au pied de la chaire. L'orateur prend pour texte ces mots de Salomon : *Ecce magnus effectus sum* (je suis devenu grand); il les prononce d'abord lentement et se recueille, puis ses yeux se fixent sur l'assemblée en deuil; il promène ensuite ses regards autour de l'enceinte funèbre; enfin, les ramenant sur le cercueil exposé au milieu du temple, après quelques moments de silence, il s'écrie : « Dieu seul est grand, mes frères! » — Ce mot sublime est un des plus beaux traits de l'éloquence; mais comment la peinture le rendra-t-elle? comment l'accompagner de ce geste, de ce regard, de cette action, de tous ces souvenirs, sans lesquels le mot de Massillon n'est plus que la banale exclamation d'un adorateur de Mahomet? Qui m'assure que cet homme, que je n'entends pas, mais que je vois la bouche ouverte, ne crie pas « Le roi est mort, vive le roi! » ce qui serait moins sublime que le cri de Massillon?

C'est là l'infranchissable séparation qui existe entre un sujet littéraire et un sujet plastique, entre ce qui parle aux yeux et ce qui s'adresse à l'oreille, le développement d'une pensée et une action spontanée.

Mais il y a plus : s'il faut éviter des sujets dont la pensée ne peut être exprimée que par la parole, il faut aussi, dans les actions qui parlent aux yeux, ne pas s'arrêter à ces paroxysmes de passion au delà desquels l'imagination ne peut rien entrevoir qui ne l'amortisse.

Les anciens peintres et les sculpteurs grecs avaient pour principe de ne jamais pousser l'expression jusqu'aux dernières limites de la passion; ce n'était pas seulement l'amour du beau qui leur faisait éviter de bouleverser la figure humaine par une expression portée à l'excès, c'était aussi la connaissance de l'effet que doivent produire sur le spectateur la sculpture et la peinture.

Le moment représenté est unique et ne change pas; l'effet est instantané; or, si vous atteignez d'emblée le paroxysme de la passion, il n'y a plus rien au delà; plus vous contemplerez le tableau, plus votre imagination se refroidira; elle a atteint le zénith, elle n'a plus qu'à descendre. N'est-ce pas là le contraire de ce que l'art doit réaliser? Puisque la peinture ne peut pas, comme un récit, faire passer l'âme du spectateur par tous les degrés de la

passion, puisqu'elle abandonne le spectateur à lui-même, il faut du moins qu'elle offre à son imagination cet intérêt progressif sans lequel il ne serait ni captivé, ni ému, mais seulement surpris.

Un peintre dont nous parlerons plus tard, Ribeira, artiste éminent[1], est un exemple à l'appui de ces vérités. Nul n'a poussé l'expression plus loin que lui; ses sujets sont en général des martyres ou des supplices : la dernière limite de la passion humaine. A leur première vue, on éprouve un vif sentiment d'horreur, puis vient le dégoût, et bientôt l'indifférence.

Prenons un autre exemple.

Il n'est personne qui ne connaisse, au moins par la gravure, un tableau de Greuze extrêmement populaire à la fin du siècle dernier, la *Malédiction paternelle*[2], et aucun de nous qui, à la vue de ce sujet, n'ait ressenti ce que je viens de décrire : une impression très-vive, très-douloureuse, mais qui s'affaiblit rapidement. L'imagination ne peut pas s'arrêter sur ce point extrême; or il n'y a rien au delà, sinon un morne désespoir ou une réconciliation qui n'effacera pas le souvenir du passé. Il faut donc redescendre, soit d'un côté, soit de l'autre.

Comme le moment unique auquel l'art est borné reçoit de lui une durée constante, ce moment ne doit rien exprimer de ce que nous tenons pour essentiellement transitoire : la passion portée à l'extrême est de cette nature; l'œil la rencontrant toujours dans le tableau, elle finit par ne plus produire cet étonnement mêlé de terreur qu'elle inspire dans la réalité; l'œil s'habitue à ce spectacle, qui ne lui inspire plus que le dégoût.

Il en est de même pour tous nos sens; nous ne soutenons pas longtemps le récit du moment suprême d'une catastrophe; dans la musique non plus, l'imagination ne saurait rester longtemps ébranlée par un crescendo d'effet, qui n'a de valeur que parce qu'il est amené par degrés et diminue graduellement.

Regardez la *Transfiguration*, et vous ressentez, au contraire, que plus vous la contemplez, plus l'impression grandit et votre intérêt s'émeut. L'action n'est pas à son début, — elle n'est pas à son terme. Christ s'élève de la terre, — il n'est pas encore dans la gloire du ciel; la scène qui se passe au pied du Thabor est le milieu d'un

[1] Mort en 1656 à soixante-douze ans.
[2] Ce tableau fait partie de la galerie du Louvre.

drame; les apôtres consentiront-ils à guérir le jeune possédé; s'ils refusent, jusqu'où ira la colère des parents? Descendez aux détails, et il n'en est pas un qui ne contribue, plus ou moins directement, à établir une continuité d'action: les gestes qui guident l'œil sans qu'il s'en rende compte, et font de deux scènes tout à fait distinctes un seul et même sujet; ces vides dans les groupes, indiquant le mouvement que l'un des personnages vient de faire, en un mot ce concours d'attitudes, d'expressions, de mouvements, qui supplée au développement progressif que le récit peut seul donner. Voilà en quoi Raphaël n'est pas moins admirable que dans les qualités plus spéciales du dessinateur et du peintre.

Si donc l'artiste ne peut jamais saisir qu'un instant dans une scène mobile; s'il ne peut présenter cet unique instant que sous un seul point de vue; si pourtant les ouvrages ne sont pas faits pour être simplement aperçus; mais, au contraire, s'ils doivent être considérés, contemplés, longtemps et à diverses reprises, il est certain que l'artiste ne doit rien négliger pour que ce seul instant, ce seul point de vue, saisisse l'âme de prime abord et soit le plus fécond, celui qui offre à l'imagination le champ le plus riche. Plus nous regardons, plus il faut que nous puissions ajouter par l'analyse à la pensée qu'a fait naître le premier coup d'œil; plus nous ajoutons à cette pensée, plus il faut que l'illusion augmente.

Mais, pour atteindre à cette perfection, il ne suffit pas d'être et grand dessinateur et grand peintre, il faut être maître de tous les détails qui se rattachent au sujet; il faut un goût pur, exercé, et un si vif sentiment de la vérité, que l'artiste s'identifie avec elle; en un mot il faut cette réunion de talents et de qualités qui seule constitue les grands artistes.

Il n'est aucune des peintures de Raphaël qui ne gagne beaucoup à être analysée. Mengs dit qu'il a raisonné tous les plis de ses draperies; que tous ont leur cause, soit dans le poids de l'étoffe, soit dans le mouvement des membres qui en sont couverts; souvent ils indiquent la position de ces membres dans l'instant qui a précédé. Raphaël a cherché en quelque sorte à leur donner un langage. Ainsi, dans la *Transfiguration*, le mouvement des draperies dans la figure de Christ indique qu'il s'est élevé de terre; dans celle des prophètes Moïse et Élie, on voit que ces figures descendent du ciel, la résistance de l'air soulève leurs longues robes. La jeune femme qui est à genoux sur le premier plan, et dont l'épaule est

nue, vient de se retourner par un mouvement si brusque, que le vêtement a résisté, le corps seul a suivi l'impulsion, on le voit à la ceinture qui semble être de travers, par cela même qu'elle est restée en place.

La *Sainte Cécile*[1] est un des plus beaux exemples de ce mérite si rare, même chez les grands maîtres. Les chants ont cessé sur la terre, les anges les répètent dans les cieux. Sainte Cécile et les figures qui l'entourent sont plongées dans l'extase à l'ouïe de l'harmonie céleste; sainte Cécile laisse échapper de ses mains l'instrument; à sa droite, une femme, ravie, en admiration, lève involontairement la main et semble dire : Écoutez! Rien qu'à voir l'homme qui s'appuie sur son épée, on croit entendre les accords qui absorbent toute sa pensée. Dans ce groupe, l'immobilité, le silence, l'attention, le ravissement; dans le groupe des anges, au haut des cieux, tout est animation, chaque figure agit, mais dans une seule et même pensée, le concert est en pleine exécution. Il n'y a pas, dans cette admirable composition, le moindre détail qui ne concoure à faire naître cette double impression. Et remarquez avec quel art Raphaël réunit ces deux groupes si complétement séparés; l'attitude de cette figure qui est sur la droite et dont la tête s'incline vers la terre indique que les sons viennent d'en haut, non moins que le visage de sainte Cécile qui est tourné vers le ciel.

Si nous suivons Raphaël dans les procédés qu'il adopta pour arriver à cette haute excellence, nous aurons l'explication de ce caractère de vérité et de noblesse si remarquable dans toutes ses œuvres. C'est en se faisant dans ces études l'esclave de la vérité qu'il a pu quelquefois s'en écarter dans ses tableaux, sans porter atteinte à sa réputation.

On a publié en Angleterre le fac-simile des dessins ou études qu'il fit pour l'*École d'Athènes*, on y suit très-facilement la marche qu'il avait adoptée. On trouve dans ce recueil : 1° l'étude de Diogène; 2° celle de la figure sur le devant du tableau qui regarde Pythagore et tient un livre appuyé sur son genou gauche; 3° le groupe des jeunes gens qui étudient la géométrie sous la direction d'Archimède. Pour le Diogène, on voit que la position des jambes a été plusieurs fois changée, ceci est peu important; mais l'étude suivante offre un véritable intérêt. « J'ai vérifié, dit Constantin,

[1] A Bologne.

que c'est un homme du peuple qui a posé. Raphaël lui a laissé son manteau, la manche est celle de son justaucorps, il a même indiqué les souliers à boucles, les bas, et jusqu'à la caisse qu'il avait fait placer sous les pieds de son modèle pour l'élever. Il a idéalisé la tête, ou, du moins, il lui a donné l'expression que le modèle ne pouvait ni sentir ni revêtir. Puis il a agrandi le manteau, qu'il a orné d'une riche broderie, ainsi que le vêtement à manches; les pieds sont nus. C'est avec des moyens si simples, sans mannequin, et toujours en copiant la nature, que Raphaël a produit une des principales figures de l'*École d'Athènes*, c'est-à-dire tout ce qu'il y a de plus grandiose dans l'art moderne.

Dans le troisième groupe, on reconnaît que Raphaël a fait poser des jeunes gens, probablement ses élèves, en leur laissant le costume qu'ils portaient, leurs tuniques ou leurs blouses; quelques-uns ont retroussé leurs manches. Raphaël a dessiné jusqu'aux pantalons, jusqu'aux chaussures du seizième siècle, indiquant seulement par un contour ce qui ne devait pas être peint; tout le reste est scrupuleusement étudié. Sans rien changer à ces costumes, il a fait de ces jeunes gens des figures de haut style. Son génie agrandissait tout. Il aurait eu horreur d'inventer lorsqu'il étudiait la nature; elle devait servir de base à tous ses calculs. »

Raphaël a dû suivre la même manière de procéder pour ses autres ouvrages. Il paraît hors de doute que c'est d'après ces études partielles et de petites dimensions qu'il composait ses cartons, destinés à être calqués sur le mur fraîchement enduit.

Encore un mot sur ce sujet.

Parmi ces fac-simile, il en est un qui n'a pas servi pour l'*École d'Athènes :* c'est le dessin d'une femme à genoux, vue de dos; on le retrouve dans l'*Héliodore* et dans la *Transfiguration* avec certaines modifications. Le modèle a été une femme du peuple, peut-être la Fornarina; Raphaël l'a copiée dans son costume habituel; la robe est retroussée et forme la draperie bleue dont une partie est étendue à terre; le jupon de dessous, qui est rose, couvre sa jambe, qui vient en avant; le fichu qui entoure la tête, celui qui couvre les épaules, et jusqu'à la chaussure, tout est dessiné avec une scrupuleuse vérité. On retrouve sur la même feuille les esquisses qui montrent comment Raphaël a cherché la coiffure adoptée dans la fresque. Il tâtonne, change les plis, dessine trois fois la tête, ajoute des bandelettes à la coiffure;

agrandit le fichu, lui donne plus de grâce, développe le bas de la robe qui touche à terre. Les manches sont encore celles que portent les paysannes des environs de Rome; il y a seulement ajouté des bandelettes, comme il l'avait fait pour la coiffure. C'est ainsi que, en corrigeant, changeant ou modifiant, il est arrivé à produire une admirable figure.

Raphaël rencontrait-il une belle fille : « A propos de cette tête charmante, se disait-il, et en partant des beautés qu'elle réunit, cherchons la beauté parfaite. D'abord il s'agit de faire disparaître les imperfections, puis de voir s'il ne serait pas possible d'ajouter quelque autre beauté en harmonie avec celles qu'elle possède. » C'est ainsi que chacune de ses Madones, si nombreuses, fut pour lui un voyage de découvertes dans le domaine de la beauté[1]. Son principe était que la peinture doit représenter les choses non comme elles sont, mais comme elles devraient être. Pour ne pas s'égarer dans ce système, il faut que les études soient basées sur le vrai, et les modifications sur la science.

Au Louvre, dans la collection des dessins originaux, il y a, de Raphaël, une étude[2] *d'après nature* de deux figures qui ont servi à représenter les deux disciples de Jésus placés au bas du mont Thabor dans le tableau de la *Transfiguration*. Dans l'étude, ces figures sont nues; dans le tableau, elles sont habillées, nouvelle preuve du soin extrême que Raphaël apportait dans ses études; car, assurément, il ne lui entra pas en la pensée de faire figurer dans le tableau ces deux disciples sans vêtements, comme ils sont dans le dessin.

Raphaël n'est pas anatomiste comme Michel-Ange, c'est-à-dire qu'il n'affiche pas ses connaissances en ce genre; mais, dans les actions qui mettent en jeu les muscles, par exemple dans la figure du jeune homme qui emporte son père sur ses épaules (*Incendie de Borgo-Nuovo*), il a prouvé que la sobriété de son style, sous ce rapport, ne provient pas d'un manque de science.

C'est une vérité devenue banale à force d'être populaire que de dire de Raphaël qu'il est le plus grand de tous les peintres, et cependant il a été surpassé en plusieurs points. Guido Reni a fait des têtes plus belles; Titien a peint les enfants mieux que Raphaël; Correggio l'a surpassé d'habitude dans le coloris; mais aucun d'eux

[1] Constantin, *Idées italiennes*.
[2] Catalogue de 1841, n° 577.

n'a présenté à un aussi haut degré que Raphaël la réunion des qualités qui font le grand artiste.

Dans la composition, il est le maître des plus habiles; dans chacun de ses tableaux, la principale figure s'offre d'elle-même au spectateur; on n'est pas obligé de la chercher; les oppositions d'ombre et de lumière ne sont pas arbitraires; ce n'est point l'affectation, le désir de produire de l'effet qui les crée, mais la raison et la vérité. Tout est fait avec art, et tout y dissimule l'art. Ses compositions sont savantes, et jamais factices, jamais pédantes.

Il n'est point de mouvements de l'âme, point de sentiments susceptibles d'être retracés par la peinture, que Raphaël n'ait saisis, exprimés, toujours avec justesse et d'une manière élevée. La nature l'avait doué d'une sensibilité d'organes qui transportait son âme entière dans le sujet qu'il voulait peindre et l'identifiait avec ses personnages. Ce don, très-rare chez les poëtes, plus rare encore chez les peintres, personne ne l'a possédé plus que lui, personne plus que lui n'a observé avec finesse et vérité les modifications que l'âge, l'éducation et le sexe, apportent à l'expression.

Aucun artiste n'a mieux connu le secret de la grâce, plus séduisante encore que la beauté. Ses Madones, dit Mengs, enchantent les yeux, et cependant leurs traits ne sont pas aussi parfaits que ceux de la *Vénus de Médicis;* mais dans leur regard, dans leur sourire, il y a la modestie, l'amour maternel, la candeur de l'âme, en un mot, la grâce; et non-seulement il la répand dans la physionomie, mais encore dans l'attitude, dans les gestes, dans les plis des draperies, avec un bonheur qu'on admire et qu'on ne peut imiter.

Toutes les brillantes qualités que je viens d'énumérer n'auraient cependant pas valu à Raphaël son immense réputation, s'il n'eût en outre possédé cette merveilleuse fécondité qui lui permit de subvenir aux travaux si variés et si considérables qui s'exécutèrent sous sa direction.

Voilà en résumé, car, pour épuiser le sujet, il faudrait écrire des volumes, comment Raphaël a atteint sa haute renommée, et, en si peu d'années, porté l'art à sa perfection.

ÉCOLE ROMAINE

Quand Raphaël se rendait au Vatican pour travailler à ses vastes entreprises, il était accompagné d'une cinquantaine d'artistes qui lui composaient une sorte de cour. Les jours de gala, on aurait dit un chef de l'une de ces puissantes familles féodales qui se partageaient alors l'Italie, allant rendre visite au pape, suivi d'un cortége de gentilshommes. C'étaient Jules Romain, Perrino del Vaga, Jean d'Udine, Munari de Modène, Raffaëlino da Colle, Penni, Pinturicchio, Polydore de Caravaggio, etc. Ce dernier, de simple manœuvre, était devenu l'un des principaux artistes de l'école.

Chargé de préparer les matériaux de la peinture, il suivait d'un œil curieux le travail de ses maîtres. Il aspirait à devenir artiste; il y travaillait en secret. Un jour il prit le pinceau, et étonna tout l'atelier par l'habileté avec laquelle il s'en servit. C'est lui qui a peint la plus grande partie des admirables compositions de Raphaël pour le décor des *Loges*, ces grotesques, inépuisable source d'études pour l'ornementation. La réputation de Polydore de Caravaggio a jeté un nouvel éclat sur l'école romaine.

L'immensité des entreprises, la variété des travaux d'architecture, de peinture, d'ornements, de gravure, le talent éminent des artistes qui y étaient employés, la munificence de Léon X, et surtout le grand renom de Raphaël, tout concourait à faire du Vatican l'école la plus parfaite et la plus illustre qui ait jamais existé.

Rien, dans nos mœurs modernes, ne correspond en quoi que ce soit à la grandeur de ces associations.

Au seizième siècle, l'école tient lieu de famille : on y vit en commun; l'un des membres de l'association est chargé de faire les approvisionnements, de tenir le ménage; chacun y contribue, et, si la bourse de l'un est à sec, la bourse de l'autre y supplée; celle du

chef est en quelque sorte le trésor de la communauté. Dans l'école de Raphaël, Penni fut chargé du ménage, d'où lui vint le surnom de *Fattore*, le *Facteur*.

Ce n'était pas seulement la vie en commun qui constituait l'école, c'était surtout l'esprit de corps, le dévouement personnel au chef; pour ses élèves, il était le *maître* dans le sens absolu du mot. Nous avons bien vu de nos jours quelque chose de cet esprit de corps; mais il y a aussi loin des ateliers de Paris (à Londres il n'en existe point) aux écoles du seizième siècle que des travaux du Vatican aux encouragements que, de nos jours, les arts reçoivent des gouvernements.

Le caractère de Raphël, autant que son génie, fut l'âme de cette union entre tant d'artistes différant entre eux par l'âge, la nationalité, les goûts et les habitudes. Lui mort, l'école mourut aussi; les élèves se dispersèrent. Les grandes catastrophes qui suivirent la mort de Raphaël n'auraient pas eu lieu, que l'école n'en serait pas moins arrivée alors à sa fin. La pensée qui coordonnait tous les travaux, l'affection que chacun portait à un chef qui était pour tous un père ou un ami, tel était le lien qui formait le faisceau; la mort l'avait tranché, le faisceau était rompu.

Jules Romain se retira à Mantoue, Penni à Naples, Perrino del Vaga à Gênes. Les soldats du connétable de Bourbon chassèrent de Rome Polydore de Caravaggio, Jean d'Udine, le Parmigianino, qui était venu étudier les chefs-d'œuvre du maître, et presque tous les autres artistes. Si quelques-uns revinrent plus tard, leur influence fut isolée, et, quoique sous les pontificats de Paul III, de Jules III et de leurs successeurs immédiats, de grands travaux d'art aient été exécutés à Rome, on ne revit plus rien de comparable à la grande époque que je viens de décrire.

La dispersion des élèves propagea rapidement le nouveau style. Il se forma, dans un grand nombre de villes, des écoles qui ne sauraient être comparées à celle de Raphaël, mais qui contribuèrent puissamment à effacer les derniers vestiges de la barbarie.

Le mot *école* ne peut plus être pris dans la même acception qu'il avait eue jusqu'alors. Ce n'est plus une association, une famille d'artistes : c'est simplement la désignation d'une certaine manière de peindre, d'un système, qui caractérise soit le principal artiste qui l'adopta, soit la généralité des peintres qui le pratiquèrent.

Il faut distinguer aussi entre l'école nationale et l'école indivi-

duelle : ainsi l'école de Léonard de Vinci n'est ni celle de Florence, ni l'école Lombarde (il a appartenu à toutes deux), mais l'ensemble des œuvres qui rappellent le style particulier à ce maître, une imitation plus ou moins exacte de sa manière ; de même que de nos jours on distingue l'école de David, de Kaulbach, d'Overbeck, de Flaxman, etc., par le style des élèves qui rappelle celui du maître.

La nationalité de l'artiste n'est pas non plus une circonstance qui détermine à quelle école il doit appartenir. Quand on parle d'une université, la première idée qu'on éveille est celle d'un corps de doctrines enseigné par une réunion d'hommes qui, tout en suivant la marche de l'intelligence humaine, tantôt progressive, tantôt rétrograde, perpétue la tradition, à l'instar de ces familles dont la généalogie est une chaîne non interrompue de services rendus à l'État, ou à l'humanité, dans des branches fort diverses.

Peu importe que tous les professeurs soient ou ne soient pas nationaux : c'est le siége de l'université qui fait la nationalité ; c'est la succession non interrompue de l'enseignement, c'est la doctrine, qui fait l'école.

C'est dans ce sens qu'on dit l'*École romaine*, l'*École de Florence, de Venise*, etc., non pour désigner l'ensemble des travaux des artistes nés à Rome, à Florence ou à Venise, mais le système suivi de génération en génération par les artistes établis dans ces villes, système plus ou moins modifié par l'influence des maîtres et l'inégalité dans le talent des élèves, mais dont on peut toujours tracer la filiation, depuis l'origine de l'enseignement jusqu'à sa fin.

Résumons en peu de mots ce que fut la première école romaine, toute personnifiée en Raphaël et qui finit avec lui.

Le premier maître, c'est le maître de Raphaël, Pietro Vanucci, dit le Pérugin. Il marque avec Verrochio et D. Ghirlandajo le commencement de l'ère nouvelle, si promptement et si merveilleusement arrivée à sa plus haute perfection par leurs élèves :

Léonard de Vinci, Michel-Ange Buonarotti et *Raphaël d'Urbin.*

Avant le Pérugin, nous avons :

Beato Angelico, né en 1387,
Filippino Lippi 1400,
Masaccio 1401,

qui, dans quelques parties de la peinture, atteignirent un degré de perfection qui n'a pas été dépassé.

Ces trois artistes, tous Florentins, aussi bien que Cimabue (1240) et Giotto (1266), appartiennent à l'école romaine, en ce sens que, aucune école n'existant de leur temps, les progrès qu'ils firent faire à la peinture profitèrent plus tard à toutes, et que les travaux que plusieurs d'entre eux exécutèrent à Rome eurent une influence directe sur l'école romaine.

Celle-ci a eu ainsi une double origine : elle provient de Florence par les artistes que nous venons de nommer, et de l'Ombrie par le Pérugin, le véritable maître de Raphaël.

Raphaël et Michel-Ange, voilà les deux grands noms qui illustrent la période des travaux entrepris par Jules II et Léon X. Mais Michel-Ange y figure isolé; Raphaël est inséparable de son école

Après Raphaël viennent ses principaux élèves, qui continuèrent à travailler à l'achèvement des entreprises qu'il avait commencées, se servant des cartons et des études que le maître leur avait légués. Ils terminèrent la salle dite *de Constantin*, et les fresques commencées dans la maison de plaisance connue sous le nom de Villa Madama[1].

En 1523 la peste porta déjà une rude atteinte à l'école romaine; en 1527 le sac de Rome y mit fin.

Rome demeura longtemps comme atterrée en considérant ce qu'elle avait été et ce qu'elle était devenue; puis elle commença lentement à réparer ses désastres, comme on répare un vaisseau rasé par la tempête. Les soldats du connétable de Bourbon, entre autres injures faites au palais du pape, avaient dégradé quelques-unes des fresques de Raphaël et particulièrement les têtes. Sebastiano del Piombo fut chargé de les restaurer; mais son talent était au-dessous d'une pareille entreprise. Ce fut le jugement qu'en porta le Titien, qui, venu à Rome en 1550 pour voir les œuvres de Raphaël, et ayant été conduit dans les salles du Vatican par Sebastiano lui-même, lui demanda « quel était le présomptueux et l'ignorant qui avait barbouillé ces têtes? » Ainsi fut tranchée, par l'un des plus grands maîtres, cette rivalité que Michel-Ange avait voulu susciter à Raphaël.

Paul III régnait alors (1534-1549). Sous sa domination les arts commencèrent à renaître. Le palais Caprarola et d'autres grands

[1] La villa de Catherine de Médicis.

ouvrages entrepris par lui ou par ses neveux, les Farnèse, étaient des encouragements qui leur donnèrent une nouvelle impulsion. Sebastiano, délivré par la mort de Raphaël d'une concurrence qui l'écrasait, et possesseur d'une place lucrative, celle des sceaux [1], se livrait au plaisir, travaillait rarement et sans verve.

JULES ROMAIN

1492 — 1546

Jules Romain s'était retiré à Mantoue. Un ami de Raphaël, le comte Castiglione, avait engagé le duc Frédéric de Gonzague à l'appeler auprès de lui, et il est à croire que Jules Romain, le premier des artistes de l'école de Raphaël, et que Raphaël avait institué son héritier, emmena à sa suite un certain nombre de ses camarades. Frédéric de Gonzague lui avait donné la direction entière et absolue des immenses constructions de luxe et d'utilité publique qui changèrent complétement l'aspect de Mantoue, et sont encore un objet d'admiration, quoique ruinées ou dénaturées.

On vit se renouveler ce spectacle d'une réunion d'artistes travaillant sous la direction de l'un d'eux, et embrassant dans leurs œuvres toutes les branches des arts.

Comme son maître, Jules Romain avait ce génie souple et créateur qui embrasse toutes les branches. Il s'était réservé la conception de toutes les parties de cette immense entreprise, l'architecture, la peinture, l'ornementation; il fit tous les dessins, tous les plans, en dirigea l'exécution, et y mit la dernière main.

Lorsqu'il arriva à Mantoue, il y trouva une affluence de marbres antiques [2]. A tant de richesses accumulées par les Gonzague il joignit les siennes propres, une quantité innombrable de dessins, la plupart de Raphaël lui-même. Ce fut donc un jeu pour lui, accoutumé qu'il était à de telles entreprises, que d'accomplir les vastes travaux dont il fut chargé.

Après avoir élevé les édifices les plus grandioses et les plus ma-

[1] Les sceaux étaient en plomb, d'où lui est venu le surnom de *del Piombo*.
[2] Il ne reste plus à Mantoue qu'un très-petit nombre de ces antiques.

gnifiques, des palais, des églises, des maisons de plaisance, il les décora de ses peintures et d'ornements dans le genre de ceux des *Loges* au Vatican, non moins admirables par le bon goût, la richesse et la variété des dessins.

Mais Jules Romain est un exemple frappant de l'influence que Raphaël a exercée sur son entourage. A dater de la mort du maître, il n'y a plus trace, dans l'œuvre de Jules Romain, de cette haute et noble inspiration dont la *Vierge de Saint-Sixte*, celle de *Foligno* et la *Transfiguration* sont l'expression la plus parfaite; cette recherche de la beauté idéale dans l'expression, cette grâce divine, Raphaël en avait emporté le secret dans la tombe. Aucun de ses élèves, témoins ou collaborateurs de ses travaux, ne paraît en avoir conservé le souvenir, Jules Romain pas plus que les autres. C'est ce qui m'a fait dire précédemment que, sous ce rapport, Léonard de Vinci a été supérieur à Raphaël, puisque ses élèves, et en particulier Bernardino Luini, s'étaient si bien pénétrés de sa pensée artistique, que souvent leurs œuvres ont passé pour celles du maître, moins par la ressemblance du procédé que par la parfaite analogie de l'inspiration.

Jules Romain n'a plus guère traité que des sujets mythologiques ou tirés de l'histoire païenne. Il s'y montre grand dessinateur, habile compositeur et coloriste; mais dans aucune de ses peintures on ne découvre cette inspiration, cette spontanéité sans laquelle l'art n'est plus qu'une habileté de praticien, ce feu sacré qui fait toute la différence entre l'artiste et l'artisan.

Cependant les cartons qu'il peignit pour les fresques du palais du Té, et qui font aujourd'hui partie de la collection Albani, sont, comme style, ce que Rome possède de plus beau. On dirait que Jules a eu l'ambition de se créer une place entre Raphaël et Michel-Ange, imitant la grâce du premier dans l'allégorie de *Psyché*, et l'énergie du second dans la *Guerre des Titans*, sujet éminemment propre à déployer l'énergie et la rudesse de Buonarotti.

Malheureusement la plus grande partie de ses peintures ont été recouvertes par les restaurateurs, la composition est tout ce qui reste de lui. Il est à croire que, si le climat de Mantoue, ville entourée de marais, est défavorable à la conservation de la peinture à fresque, la méthode de Jules Romain l'était encore plus.

Il abusait du noir de fumée, et c'est à cette circonstance qu'on attribue le changement des peintures de Raphaël ébauchées par

lui; elles ont poussé au noir, effet qui ne se manifesta que très à la longue, et que Raphaël n'a probablement pas eu la douleur de voir.

Il existe à Gênes, dans l'église de Saint-Étienne, une magnifique peinture à l'huile, représentant le *Martyre de saint Étienne*, exécutée, dit-on, par Raphaël et Jules Romain; la composition paraît être de Raphaël; mais, à l'exception peut-être d'une ou de deux têtes dans les groupes de la partie supérieure, tout le reste est de Jules Romain.

Ses ouvrages à Mantoue ne se bornèrent pas à l'architecture ornementale; il s'occupa de travaux d'utilité publique, et montra une si grande capacité comme architecte et ingénieur, que de toutes parts on s'adressa à lui pour avoir des plans.

Lorsque Charles-Quint, revenant de Rome, où il s'était fait couronner empereur, passa à Mantoue, ce fut Jules Romain qui dirigea les fêtes splendides que le duc de Gonzague donna à cette occasion. Il se fit peintre de décors, entrepreneur de ballets et de tournois, et avec un tel succès, que les deux princes le comblèrent d'éloges et de riches présents. Déjà le duc de Mantoue lui avait fait don d'une maison que Jules Romain transforma en un musée où les dessins de Raphaël brillaient en grand nombre.

En 1546, le pape Paul III le rappela à Rome pour prendre la direction des travaux de construction de Saint-Pierre. San Gallo, le successeur de Raphaël dans cet office, était mort; Michel-Ange aspirait à le remplacer; le pape lui préféra Jules Romain; mais Jules Romain aussi venait de mourir, âgé de cinquante-quatre ans seulement.

Inférieur à Raphaël pour la noblesse, le naturel et la simplicité; à Michel-Ange pour l'énergie, la grandeur et la science du dessin; au Corrége pour la grâce; au Titien pour le coloris, il supplée à tout ce qui lui manque par une composition pleine de science, une imagination inépuisable, une connaissance profonde de l'antique. Trop de fougue dans l'exécution l'a empêché de donner à ses ouvrages les qualités qui l'eussent placé à côté de ces grands maîtres. C'est surtout comme coloriste qu'il prête à la critique, et encore plus par la source corrompue où il chercha son inspiration. Sous ce rapport ces défauts sont moins sensibles dans les ouvrages qu'il fit du vivant de Raphaël, parce qu'il était alors sous l'influence du maître.

PERINO DEL VAGA

1500 — 1547

Il mourut en 1547, âgé de quarante-sept ans; son véritable nom était Buonaccorsi.

Perino del Vaga a été considéré par quelques critiques comme le meilleur dessinateur et le meilleur peintre de l'école de Raphaël. C'était par conséquent un digne rival de Jules Romain; mais il ne fut pas artiste dans la noble acception du mot.

L'usage suivi jusqu'alors d'admettre les élèves à participer aux travaux du maître selon leur capacité, et dont l'école de Raphaël avait été un si excellent modèle, dégénéra chez Perino en spéculation de fabricant. Il fit exécuter les grands travaux qui lui furent commandés, à peu près comme le ferait un entrepreneur de maçonnerie, à tant la toise. Perino avait peur que ses élèves ne devinssent ses rivaux; il leur enseignait le moins possible des théories de l'art, se contentant de leur montrer les procédés mécaniques, de manière à en faire d'habiles ouvriers, mais non des artistes. Aussi n'a-t-il laissé après lui aucun élève digne d'être nommé.

Il se chargeait indistinctement de tous les travaux qu'on lui commandait, et les faisait exécuter par des jeunes gens, associant aux bons les médiocres et les mauvais, sans se soucier le moins du monde du tort qu'il faisait ainsi à sa propre réputation; de là les disparates qu'on remarque dans ses peintures, notamment dans celles du château Saint-Ange à Rome. S'il n'avait laissé que de tels souvenirs, il ne mériterait pas d'être nommé ici; mais, outre les peintures qu'il fit sous la direction, ou d'après les dessins de Raphaël, telles que la *Naissance d'Ève*, *Moïse sauvé des eaux* (dans les Loges), et un *Saint Jean dans le désert* (à Tivoli), il s'est illustré à Gênes, où il arriva en 1528, chassé de Rome par les désastres de cette ville, et accablé de misère.

André Doria était dans toute la plénitude de sa gloire; la république lui avait donné ce magnifique palais dont l'architecture termine si dignement la longue enfilade d'édifices qui ont valu à Gênes le surnom de *superbe*. Doria voulut que la décoration inté-

rieure répondît à la magnificence de l'extérieur. Il y employa pendant plusieurs années Perino del Vaga. Le plan était, comme à Mantoue, de décorer de peintures et d'ornements une série de salles, ainsi que le portique, dans le même goût que l'école de Raphaël au Vatican.

On voit que la renommée des travaux que Jules II et Léon X avaient entrepris pour l'embellissement de Rome excitait une vive émulation dans toute l'Italie. Toutefois il y a autant de différence entre le Vatican et ces nouvelles écoles que dans l'éclat dont brille Rome, comparée à Gênes et à Mantoue.

Perino del Vaga n'aurait pas sacrifié un écu pour diminuer cette différence; son système était de faire le moins de travail possible, dans le moins de temps possible, pour le plus d'argent possible. Ce qu'il a fait lui-même est fort beau; ainsi *Horatius Coclès*, *Mucius Scævola*, de *Jeunes enfants s'occupant de leurs jeux*, ont un mérite qui rappelle les plus charmantes compositions de Raphaël. Jules Romain avait peint à Mantoue la *Chute des Titans*, Perino entreprit à Gênes la *Guerre des Géants contre l'Olympe*.

Mais presque tous les travaux de ses élèves déshonorèrent le palais des Doria. A travers les restaurations, il en reste encore assez pour juger de la mauvaise exécution primitive.

On a remarqué, comme une singularité, que les principaux élèves de Raphaël, après la mort de leur maître, se rapprochèrent beaucoup du style de Michel-Ange. Ce fait est une preuve de plus de la supériorité et de l'individualité du talent de Raphaël.

Le dessin, l'anatomie, sont des connaissances positives, on peut y arriver à force d'étude; la grâce est un sentiment, l'étude le développe, mais ne le crée pas.

Aussi, et nous le verrons bientôt, l'influence de Michel-Ange a-t-elle prédominé dans les écoles de Rome et de Florence, et ses effets y ont été déplorables, parce que, ainsi qu'il arrive toujours, c'est l'exagération du maître que ses imitateurs prennent pour modèle.

Perino revint à Rome en 1546, et y mourut l'année suivante.

DÉCADENCE

Raphaël mort et Rome saccagée, il fallut bien des années pour que les beaux-arts se relevassent de ces deux grandes catastrophes; non-seulement les artistes s'étaient dispersés, mais il n'y avait plus de sûreté ni de sécurité publique, partant plus d'encouragements pour les arts. Ceux qui les pratiquaient avaient dû poser le ciseau ou la palette pour prendre les armes et défendre le pays ou leurs foyers domestiques contre l'armée impériale.

Michel-Ange était devenu ingénieur militaire. Florence, menacée par l'armée impériale et par le pape, l'avait nommé directeur général de ses fortifications, et il avait dû se rendre à Bologne pour y étudier un nouveau système de défense. A son retour il s'occupa exclusivement des travaux d'armement et de la formation d'un parc d'artillerie; c'est à cette occasion qu'il inventa un procédé fort ingénieux pour couvrir d'un revêtement en bois le célèbre clocher de Santa Maria del Fiore, et mettre ainsi à l'abri des projectiles le chef-d'œuvre de Giotto.

Après un siége d'une année, Florence succomba — 1530. — Clément VII se servit de l'empereur Charles-Quint pour anéantir la liberté de cette république, et lui imposer de nouveau les Médicis à titre de ducs héréditaires, dont le premier fut Alexandre, plus odieux encore par ses vices personnels que par l'ignominie de sa naissance. A trente ans de distance, c'était renouveler les honteux scandales des Borgia, contre lesquels Florence s'était insurgée à la parole de Savonarole.

Mais, quelque grand que fût le trouble que ces événements jetèrent dans l'ordre moral, la tranquillité matérielle et avec elle la sécurité se rétablirent. Les beaux-arts commencèrent à reparaître; bientôt le luxe et le besoin de se distraire des affaires publiques par des intérêts privés leur donnèrent une nouvelle vie.

Michel-Ange, qui craignait que la part qu'il avait prise à la résistance de Florence contre les Médicis ne l'eût perdu dans l'esprit du pape, fut cependant rappelé à Rome par Clément VII; il passa le reste de sa vie dans cette ville, occupé aux travaux dont j'ai parlé par anticipation : le *Jugement dernier*, sous Paul III, et la coupole de Saint-Pierre, sous Pie IV.

Il mourut à Rome en 1564, âgé de quatre-vingt-dix ans. Il avait résisté à toutes les instances des grands-ducs de Toscane pour le faire revenir à Florence. Les Médicis qui régnaient alors n'avaient de commun avec la famille de Laurent le Magnifique que le nom, et Michel-Ange, austère dans ses mœurs, républicain dans ses convictions, ne leur pardonnait ni leurs vices ni leur usurpation. Mais Michel-Ange était trop illustre pour que Florence ne revendiquât pas au moins l'honneur de posséder sa dépouille mortelle; il avait à peine rendu le dernier soupir, que son corps fut enlevé furtivement, mis dans une caisse à marchandises, et transporté à Florence, où il fut enseveli avec des honneurs extraordinaires.

Dans ses dernières années, Michel-Ange s'était plus occupé de poésie que de sculpture et de peinture; les forces physiques l'abandonnaient, sa puissance intellectuelle restait inaltérable. Sans doute, il ne fut pas aussi grand poëte que grand artiste; mais, n'eût-il fait que ses poésies, il mériterait encore une place dans le souvenir des générations suivantes. Un des critiques français les plus distingués par le bon sens et l'impartialité, M. É. Delécluze, en porte le jugement suivant : « Il est impossible de ne pas interroger ce recueil au moins comme un des documents historiques les plus sûrs et les plus intéressants. Dans son retour attendrissant vers Dieu, il est facile d'y voir les regrets amers qu'inspiraient au poëte nonogénaire son exil volontaire et l'abaissement de Florence; on éprouve une tristesse profonde en lisant ces vers où le chrétien, près de se présenter devant Dieu, s'accuse en quelque sorte de ce que son génie et sa main se sont consacrés à diviniser les formes de la matière. Avec quel saint mépris, mêlé cependant de tendresse, il reproche à son art de l'avoir fait vivre d'illusions, de l'avoir détourné du seul objet digne d'amour, de ce Dieu éternel dans les bras de qui il est impatient de se jeter! Puis il revient à la beauté, son idole, à cette manifestation du bon sur la terre, à ce reflet de la splendeur divine sur la créature, et alors il espère que la miséricorde de Dieu lui pardonnera son erreur. Ces poésies se composent de petites pièces de vers où Michel-Ange semble avoir exhalé ses regrets, ses craintes, ses espérances et ses prières, lorsque, réduit à l'inaction par la vieillesse et les infirmités, il attendait sa dernière heure[1]. »

[1] Ét.-J. Delécluze. *Florence et ses vicissitudes*, t. II, p. 234. — La meilleure édition des poésies de Michel-Ange Buonarotti est celle de M. Biagioli. Paris, 1821, 3 vol. in-8.

Michel-Ange fut le dernier de cette race colossale qui, depuis le treizième siècle, avait donné à l'Italie une succession non interrompue d'artistes dont le génie, embrassant presque toutes les connaissances humaines, a été pour les générations suivantes l'objet d'un étonnement plein d'admiration. Avec lui s'éteint le resplendissant éclat que les beaux arts ont jeté sur le monde moderne; le crépuscule qui lui succède rappelle çà et là, par quelques traces lumineuses, les brillantes clartés d'un jour qui s'affaiblit de plus en plus. Mais, au moment où le soleil des beaux-arts disparaissait, celui de la science s'élevait sur l'horizon. Galilée naquit l'année même où Michel-Ange mourut.

Si sa mort marqua le commencement de la décadence, elle n'en fut pas du moins la cause déterminante. Buonarotti n'avait pas formé d'élèves; sa vie était solitaire, et la plus belle partie de son talent, les grandes pensées, n'était pas de nature à se transmettre.

Mais il y a plus, et je le disais tout à l'heure, le style de Michel-Ange, sans la connaissance très-approfondie du dessin et de l'anatomie, était, entre tous, le plus propre à faire tomber dans l'exagération et la caricature. Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. On a eu raison de dire que ce grand artiste a trop longtemps vécu, en ce sens que l'autorité de son immense talent et l'influence qu'il exerça sans opposition sur l'école romaine, pendant presque un demi-siècle après la mort de Raphaël, jetèrent cette école dans une voie impraticable pour quiconque n'est pas doué d'un talent et n'a pas acquis un savoir de premier ordre.

C'est à l'avénement de Grégoire XIII que commença cette époque de décadence, plus désastreuse encore sous son successeur Sixte-Quint (1585-1590). Ces pontifes entreprirent tant de grands travaux en architecture, en sculpture et en peinture, que l'on fait à peine un pas dans Rome sans y rencontrer des souvenirs de leurs règnes. Mais ils étaient pressés de jouir, et ils se contentèrent de choses médiocres; ils préférèrent aux grands artistes ceux qui se distinguaient par la célérité du travail. Clément VIII (1592-1605) imita cet exemple.

Sous ces pontifes, les peintres, non-seulement italiens, mais étrangers, accoururent en foule à Rome; les uns, c'était le petit nombre, y venaient étudier les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange; les autres voulaient participer aux commandes et aux récompenses.

Ils ne formaient plus une école sous la direction d'un artiste illustre, comme on l'avait vu au temps de Léon X; chacun suivait son propre style, ses propres inspirations, et la plupart augmentaient encore leurs défauts par la précipitation avec laquelle ils travaillaient.

C'est ainsi que la peinture, surtout la peinture à fresque, devint en quelque sorte un art manuel, un travail mécanique, non pas une imitation de la nature, que l'on ne prenait plus la peine d'étudier, mais l'expression des idées les plus fantastiques; on retombait dans le style de convention; le coloris n'était pas meilleur que le dessin ni l'invention; à aucune époque, depuis la Renaissance, les couleurs n'ont été plus crues, le clair-obscur plus faible, l'harmonie plus négligée. Ce sont ces *maniéristes* (ce nom qu'on leur a donné exprime bien le caractère de leur talent) qui ont rempli de leurs travaux les églises, les cloîtres, les palais de Rome, et qui, encombrant les galeries, rendent la vie si amère aux naïfs amateurs qui croient devoir tout regarder.

Ce fut en 1595 que fut fondée l'académie de Saint-Luc.

Frederigo Zuccaro[1] en fut le premier président, et, si l'on en juge par l'unanimité avec laquelle il fut élu, le grand nombre d'artistes qui prirent part à son élection, et la pompe qui y présida, cet artiste devait être généralement considéré comme le plus éminent entre tous; or Frederigo Zuccaro était fils et frère de peintres, et c'était de ces trois artistes qu'un marchand de tableaux, qui avait un grand nombre de leurs œuvres, disait aux acheteurs, en jouant sur le nom de Zuccaro : « Quels sucres voulez-vous? des sucres de Hollande, de France ou de Portugal? » voulant faire entendre qu'il en avait de tous les prix et de toutes les qualités.

C'est Frederigo qui a peint dans l'église métropolitaine de Florence les figures gigantesques de la principale coupole; elles ont cinquante pieds de haut, mais celle de Lucifer est dans des proportions si énormes, que, devant elle, les autres semblent être de petits enfants. Tout le mérite de l'ouvrage est dans cette exagération colossale. Voilà donc à quel degré d'abaissement l'école romaine était tombée, soixante-quinze ans après la mort

[1] Mort en 1609.

de Raphaël! Frédéric Zuccaro fut comblé de richesses et d'honneurs!

Parlerai-je de son successeur, TOMASO LAURETI, qui eut aussi de son temps la réputation d'un grand artiste? C'est le seul élève de Sebastiano del Piombo qui soit connu. Grégoire XIII l'appela à Rome, et le chargea de peindre la voûte et les cintres de cette magnifique salle de Constantin, dans laquelle Jules Romain et Perino del Vaga avaient peint, d'après les cartons de Raphaël, quelques-unes des plus belles fresques du Vatican.

Laureti, pendant tout le temps qu'il fut occupé à ces travaux, fut traité en prince, logeant au Vatican, mangeant avec le pape et menant aux frais du pontife un train de grand seigneur. Ce régime lui convenait fort, aussi ne se pressait-il point de terminer son ouvrage; il traîna même les choses tellement en longueur, que le règne de Grégoire finit longtemps avant qu'on entrevît quand les fresques seraient achevées.

Sixte-Quint, le nouveau pape, n'était pas d'humeur endurante, on le sait; il jugea que Laureti avait abusé de la patience de Grégoire, et le força à se mettre sérieusement à l'œuvre. Les peintures achevées, on enleva les échafaudages qui les cachaient, et, d'un avis unanime, on trouva le coloris mauvais, les figures disgracieuses, la composition ridicule; en un mot, les fresques furent déclarées indignes du lieu qu'elles devaient orner.

Sixte-Quint fit faire le compte des dépenses de l'artiste, absolument comme s'il eût vécu à l'auberge; on porta sur sa note jusqu'au fourrage donné à son cheval; la somme était énorme; il fallut payer; l'artiste fut ruiné.

Sixte-Quint a souvent infligé des punitions plus sévères encore.

Laureti avait cependant un mérite très-grand, mais dans une branche secondaire, la perspective; si un artiste ne peut pas se passer de connaissances positives en ce genre, il faut convenir que, quel que soit le degré de perfection auquel il les porte, elles ne sauraient suffire pour des sujets de haut style. Il existe de Laureti, dans cette salle de Constantin, un plafond sur lequel il a représenté l'intérieur d'une église vue en perspective; lorsqu'on la regarde, elle donne le vertige, idée absurde, en raison de la place qu'occupe cette fresque; mais idée qui a été exécutée avec un tel talent, que bien des gens ont peine à croire que

ce plafond soit une surface plane; il y a surtout un crucifix d'une si grande vérité, que les sens se refusent à n'y voir qu'une peinture.

Un autre artiste qui a laissé à Rome une foule innombrable de tableaux, sous les pontificats de Grégoire XIII, Sixte-Quint, Clément VIII et Paul V, c'est-à-dire de 1572 à 1621, c'est le chevalier d'Arpino, dont le talent facile, le coloris agréable, ainsi que l'aspect dramatique de ses compositions, font le représentant le plus exact, le plus complet, du goût de cette époque prétentieuse et superficielle.

D'Arpino (Giuseppe-Cesari) — 1560-1640 — a été aux beaux-arts ce que son contemporain, Marini, a été aux lettres. Ce changement ne s'est pas fait brusquement; il a suivi les phases de l'esprit de la société. Entre Marini poëte, d'Arpino peintre, et le règne de Léon X, il y avait eu le Tasse, Guarini, Jules Romain et les fondateurs de l'académie de Saint-Luc.

Aux violences des partis avaient succédé les intrigues de cour; les luttes personnelles et brutales qui marquèrent la fin du quinzième siècle devenaient de plus en plus rares; mais l'énergie qu'elles entretenaient disparut avec elles; les mœurs ne gagnèrent pas en pureté, mais en politesse; l'esprit de société, et, avec lui, les raffinements de la galanterie, se développaient; la vie devint artificielle en cessant d'être rude.

C'est alors que prospéra la nouvelle école littéraire, qui prit orgueilleusement de son siècle le nom de *Seicentisti*, devenu depuis, par un juste jugement, presque un terme de mépris. Les œuvres des *seicentisti* s'adressent exclusivement à l'esprit, jamais au cœur. C'est avec de l'esprit qu'ils font de la passion; ce sont des rapprochements ingénieux, des antithèses, des jeux de mots, et, dans les pensées, une boursouflure, une exagération qu'ils prennent pour de la grandeur; en un mot, c'est ce faux brillant d'une imagination qui, une fois sortie des sentiers de la vérité, ne trouve plus d'aliment dans la nature et la simplicité.

L'influence de ces écrivains et de ces artistes ne se borna pas à l'Italie. Marini, appelé à la cour de France par la reine Marie de Médicis, y fut comblé d'honneurs et d'argent. L'influence des Médicis en France avait changé la langue dans la prononciation[1];

[1] Le mariage de Henri II avec Catherine de Médicis avait attiré à la cour de France

elle en changea aussi l'esprit. Marini (le chevalier Marin) trouva le pays merveilleusement préparé à adopter ses *concetti*. Ronsard et du Bartas (je ne cite pas les moindres noms) avaient poussé le nouveau goût jusqu'aux limites du ridicule, et l'on en trouve des traces nombreuses, même chez le grand Corneille[1]. C'est à cette désastreuse influence, non moins puissante en France qu'en Italie, et sur les beaux-arts que sur les lettres, qu'il faut attribuer le long exil volontaire de N. Poussin, qui alla à Rome se consoler, par la vue des chefs-d'œuvre de Raphaël, de l'aberration de l'esprit public, et préféra vivre dans une humble médiocrité à sacrifier sa conscience d'artiste au faux goût du jour.

D'Arpino avait de grands rapports avec Marini; même style à effet, grand fracas de couleur ou de mots pour couvrir le vide de la pensée. Il y eut aussi entre eux de grandes ressemblances de fortune.

Les œuvres les plus célèbres, les plus populaires de cette époque, ne supportent pas l'analyse. Ce n'est plus cette vérité savante, profondément étudiée, de l'école de Raphaël, qui fait que plus on analyse les œuvres, plus on y découvre de beautés, parce que tout

beaucoup d'Italiens; or, comme la langue italienne est privée du son *oi*, ces nouveaux venus y substituèrent l'*è* ouvert; ils prononcèrent *francès*, *anglès*, *j'étès*, *je faisès*, au lieu de dire, comme les gens du pays, françois, anglois, j'étois, etc. Pour plaire à la reine, les courtisans imitèrent l'accent italien; la ville suivit l'exemple de la cour, et il y eut bientôt une complète confusion dans l'orthographe et la prononciation. Voltaire, en fixant l'orthographe, a mis fin à cette confusion, dont on trouve des exemples jusque dans Boileau, Racine et la Fontaine.

[1] Dans la *Mélite* de Corneille, Philandre dit sérieusement à sa belle, qui prétendait se mirer dans ses yeux :

« Tu n'y vois que mon cœur qui n'a plus un seul trait,
Que ceux qu'il a reçus de ton charmant portrait,
Et qui, tout aussitôt que tu t'es fait paraître,
Afin de mieux te voir, s'est mis à la fenêtre. »

Ce n'est pas seulement dans ses comédies que Corneille a cédé à cette ridicule manie des concetti, en voici un exemple pris dans le *Cid*, dans le discours passionné où Chimène peint le combat que se livrent en son cœur son amour pour Rodrigue et son devoir envers les mânes de son père :

« Dedans mon ennemi je trouve mon amant,
Et je sens qu'en dépit de toute ma colère
Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père,
Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,
Tantôt fort, tantôt faible, et tantôt triomphant. »

Ces grandes estocades que deux guerriers se portent de tierce et de quarte dans le cœur d'une jeune fille étaient un des traits qui furent le plus admirés dans le temps.

Voilà quel était le beau langage au commencement du dix-septième siècle.

y est réfléchi, tout y est vrai, et que l'art cependant y est si bien caché, qu'il faut la méditation et l'analyse pour l'y découvrir.

Au contraire, dans les œuvres du chevalier d'Arpino et de ses imitateurs, c'est le premier coup d'œil qui leur est le plus favorable; plus on les examine, plus elles perdent dans l'esprit du connaisseur; il faut excepter de ce jugement les tableaux de petite dimension de d'Arpino; on dirait que dans ces productions, destinées à rester dans le sanctuaire de l'amateur, ce peintre a obéi à sa nature d'artiste, qu'il s'y est livré sans réserve; tandis que dans ses œuvres capitales il a courtisé, aux dépens de son génie, une popularité qu'il ne se sentait pas de force à conquérir en ramenant l'opinion publique aux saines notions de l'art.

Ces petits tableaux de d'Arpino témoignent d'un grand et véritable talent; et, en effet, il en faut beaucoup pour corrompre le goût public; ce ne sont pas les défauts à nu qui séduisent, mais les beautés qui cachent ces défauts et les font accepter. Nous nous moquons aujourd'hui et de Marini et de du Bartas; les prétendues réhabilitations de Ronsard par M. de Sainte-Beuve font sourire, et pourtant que sont-elles, sinon l'indication des moyens de corruption qui leur ont réussi? Il faut de la puissance pour entraîner avec soi tout un peuple, et, si le peintre d'Arpino et les écrivains que je viens de nommer n'avaient été que des hommes médiocres, ils seraient depuis longtemps oubliés, aussi bien que la foule imbécile de leurs imitateurs.

Par une tendance ordinaire aux choses de ce monde, l'excès du mal amena une réaction. Trois artistes, dont les noms sont restés parmi les plus illustres, travaillèrent, non pas d'un commun accord et dans un même système, à ramener les beaux-arts à la vérité et à la beauté, mais par des moyens opposés : le Baroccio, Annibal Carrache, et M.-A. Caravaggio. Les deux derniers appartiennent à l'école de Bologne; nous ne parlons en ce moment d'Annibal Carrache que d'une manière incidente.

Baroccio — (1528-1622) — est un de ces artistes qu'il ne faut pas juger d'une manière abstraite, mais par comparaison avec ses contemporains; il ne peut pas prendre place au premier rang, à côté des grands maîtres; cependant, si l'on tient compte de l'influence qu'il eut pour arrêter les progrès de la décadence, son rôle est important dans l'histoire de la peinture; à beaucoup d'égards, et

sans établir aucune comparaison entre le talent des deux artistes, ce rôle fut le même que celui du peintre David au commencement de notre siècle. David aussi débuta à une époque de décadence; ses premiers essais furent des hommages au mauvais goût du jour; puis, tout à coup changeant de manière, il se jeta dans l'extrême opposé, cherchant à imiter les anciens, et ne voyant pas qu'il ramenait la peinture à la statuaire, au bas-relief, de sorte que, pour éviter un défaut, il tombait dans un autre, ôtant la vie, la variété et l'expression, par haine de la familiarité et du maniérisme.

Baroccio s'attacha dès le commencement de sa carrière à l'étude des grands maîtres. Il était de la même ville que Raphaël, et comme lui d'une famille d'artistes, dont plusieurs se distinguèrent dans la sculpture, l'architecture, la ciselure et les sciences abstraites. C'est probablement le père de Baroccio qui, vers le milieu du seizième siècle, fit une pendule qui marquait la révolution des temps, et tout le système planétaire, une de ces merveilles dont on retrouve encore quelques vénérables restes dans les cathédrales de la Flandre et des bords du Rhin, et qui excita dans le temps une immense admiration.

Baroccio naquit huit ans après la mort de Raphaël; à quinze ans il étudiait dans la galerie du duc d'Urbin les grands maîtres de l'école vénitienne. A vingt ans il vint à Rome; il y trouva encore un des élèves favoris de Raphaël, Jean d'Udine, qui, par tendre souvenir de son maître, accueillit son jeune concitoyen avec un vif intérêt. Il fit aussi connaissance avec Michel-Ange Buonarotti, et se lia également de grande amitié avec Frederigo Zuccaro, de même âge que lui.

Ainsi Baroccio est le nom qui unit les deux époques de gloire et de décadence de l'école romaine.

Il ne prétendait pas créer un nouveau système; au contraire, tous ses efforts tendaient à ramener l'école romaine à l'imitation des grands maîtres. Malheureusement Baroccio, doux, timide et enthousiaste, ne sut pas adopter franchement l'un des styles qu'il admirait; passionné d'abord pour le Titien, puis pour Raphaël, et ensuite pour le Correggio, il fit par instinct, et avec un talent inférieur, ce que les Carrache tentèrent quelques années plus tard avec réflexion : l'introduction d'un système d'éclectisme. Nous verrons, en nous occupant de l'école de Bologne, quel fut le succès de cette tentative.

Baroccio, nous le savons déjà, y échoua; son nom ne saurait être placé à côté de celui des Carrache, et pourtant son succès fut tel, qu'il excita chez ses rivaux la plus violente jalousie; il venait de terminer ses fresques au Belvédère, en collaboration avec son ami Zuccaro, lorsqu'il fut empoisonné dans un banquet fraternel que lui avaient offert ses assassins. Il ne succomba pas, et même il survécut à ce crime plus de quarante ans; mais sa santé fut détruite, et c'est dans les courts intervalles de ces cruelles souffrances qu'il peignit ses principaux tableaux. Il y en a un dans la galerie du Vatican qui caractérise peut-être le mieux le talent de Baroccio, c'est l'*Extase de sainte Micheline*, qui a eu aussi l'honneur d'être ravi à l'Italie pour figurer au Louvre.

C'est joli, c'est coquet; les couleurs cinabre et outremer ravissent le bon public, qui est toujours en majorité, et l'on voit de prétendus connaisseurs quitter la *Transfiguration* pour admirer *Sainte Micheline*.

Voilà le mal qu'ont fait à l'art des artistes tels que Baroccio, d'Arpino, Andrea Sacchi, Carle Maratte, tous grands peintres, comparés à leurs contemporains, mais dont les œuvres sont un des plus grands écueils que puisse rencontrer en Italie l'amateur dont le goût n'est pas encore bien formé; elles ont trop de réputation et de mérite pour qu'on passe devant elles sans s'y arrêter; mais ce mérite est si mélangé de défauts, ces défauts sont rachetés par des qualités si réelles, que l'impression qu'on en reçoit est un affaiblissement du sentiment du bon et du mauvais. De même qu'en morale ce qu'il y a de plus dangereux pour les hommes qui ne sont pas solidement affermis dans leurs principes est bien moins la vue du mal — franchement exposé, il ne leur inspirerait que du dégoût — que l'aspect de vices agréablement déguisés et mêlés à de bonnes qualités.

La réaction ne se fit pas sans de violentes querelles. Le poison avait mis Baroccio hors de combat; la lutte personnelle continua entre le chevalier d'Arpino, champion et chef de la nouvelle école, et de l'autre côté Annibal Carrache et Caravaggio, qui tous deux soutenaient les bons principes, en les appliquant de manières fort différentes. D'Arpino provoqua en duel Carrache, qui répondit que ses armes étaient ses pinceaux[1]; Caravaggio provoqua d'Arpino,

[1] Ainsi le disent quelques biographes; mais cela est peu probable: d'Arpino n'était pas brave, tandis qu'Annibal Carrache était non-seulement courageux, mais très-emporté et très-fort.

qui refusa pour motif d'indignité, Caravaggio ayant été son domestique, et n'étant pas ennobli comme lui.

Ces exemples de l'esprit querelleur et violent des artistes du seizième au dix-septième siècle ne furent que trop fréquents.

Michel-Ange de Caravaggio — 1569-1609 — figure en première ligne parmi les artistes de cette époque; sa vie est une seconde édition fort peu corrigée de celle de B. Cellini, avec cette seule différence qu'il ne joue pas du couteau, mais de l'épée.

A la surface les mœurs étaient plus polies, au fond elles n'étaient pas améliorées. Caravaggio portait la chaîne d'or comme s'il eût été chevalier, le chapeau empanaché, le pourpoint de soie; ce n'était pas un homme de la rue, moitié *piccaro*, moitié *bravo*, passablement vagabond comme Cellini au début de sa carrière, mais il n'en valait pas mieux, et entre eux il n'y a de différence que dans les formes.

Comme peintre, il tient un rang très-supérieur à celui de Baroccio. Tous deux travaillèrent à ramener l'art dans une meilleure voie, par des routes tout à fait différentes : Baroccio est essentiellement timide et imitateur, Caravaggio est plein de hardiesse et d'originalité. C'est bien à ces deux hommes que s'appliquerait la science qui prétend reconnaître dans l'œuvre les dispositions morales et physiques de l'artiste.

Caravaggio contribua puissamment à ramener la peinture de l'afféterie à la vérité, mais à une vérité sans noblesse; la nature fut la source où il puisa sans discernement, ne se souciant nullement qu'elle fût limpide et cristalline, et acceptant la vase et ses souillures.

Il ne mettait pas non plus de prix à la correction du dessin, et ne faisait aucun cas des études dont le but est la recherche du beau; pour lui, le beau n'était que le vrai, quel qu'il fût. Ainsi, un jour que, dans un musée, on lui montrait des antiques, il dit en désignant de la main un groupe de gens du peuple arrêtés près de là : « Qu'ai-je besoin de vos statues? la nature ne m'a-t-elle pas donné assez de modèles? » Et, mettant la pratique d'accord avec la théorie, il entra dans un cabaret, et fit, d'après nature, le portrait d'une bohémienne, disant que ce sujet valait tous ceux que l'antiquité nous a légués.

Il existe de lui, à Rome, une *Sainte Anne occupée à des travaux*

de femme, avec la Vierge auprès d'elle; l'une et l'autre ont les traits les plus vulgaires et sont vêtues à la romaine : ce sont certainement les portraits d'une femme et d'une jeune fille du peuple, fidèlement représentées telles que le hasard les offrit à sa vue.

Dans la *Mise au tombeau* qui est au Vatican[1], on retrouve ce même mépris du beau. Ce tableau a un relief incroyable, et l'exécution unè énergie qui excitent l'admiration des amateurs qui ne cherchent dans l'art que ce que lui demandait le Caravaggio, la fidélité du rendu. Kugler dit avec raison que ce tableau devrait être intitulé les *Funérailles d'un chef de bohémiens*.

Dans le *Saint Matthieu*, qui fait actuellement partie de la galerie de Berlin, il a pris pour modèle de la figure de l'apôtre le premier mendiant qu'il trouva sur son chemin. Non-seul nent il ne chercha pas l'idéal comme Guido Reni, mais il ne ch chait pas même les belles figures pour les copier.

Enfin, à Naples, aux *Studi*, il y a de lui une *Ju ith* qu'on peut mettre au nombre de ses ouvrages les plus vigoureux, les plus énergiques. « Mais, dit Viardot, il est impossible de reconnaître dans cette forcenée, qui coupe le cou d'Holopherne comme un boucher saigne un mouton, la timide et vertueuse veuve de l'Écriture qui se résout, sur l'ordre du Seigneur, à commettre deux crimes pour sauver son peuple : ôtez le nom du tableau, afin de ne laisser subsister que l'action qu'il représente, et la *Judith* de Caravaggio ne sera plus qu'une courtisane qui assassine son amant pour le dépouiller; réduite à cet ignoble sujet, la peinture serait irréprochable. »

Par les citations que je viens de faire, nous voyons que le Caravaggio traitait volontiers les sujets de haut style, mais qu'il les traitait de la même manière que ces sujets familiers ou vulgaires dans lesquels il excellait,—tels que les *Joueurs d'échecs*, à Venise, et une autre scène de joueurs, dans la galerie Sciarra à Rome, représentant un jeune homme volé au jeu par deux escrocs. Le musée de Genève possède du Caravaggio un des tableaux les plus caractéristiques du talent de cet artiste; la hardiesse de la touche, la beauté du coloris et la vulgarité du sujet ne laissent rien à désirer[2].

[1] Dans la seconde salle.

[2] L'influence du Caravaggio se fit promptement sentir sur l'école espagnole. Naples, où il avait eu de grands succès, appartenait à la couronne d'Espagne, et entre

Dans d'autres galeries, on rencontre assez fréquemment de lui des scènes de cabaret, de rue, de marché, d'astrologie, des fruits, des fleurs, des comestibles, etc.

Tranchons le mot : le Caravaggio fut en Italie l'un des plus illustres propagateurs du système qui a prévalu dans l'école hollandaise, système qui consiste à transformer en beauté de l'art ce qui est laideur dans la nature. Ce n'est pas l'élévation de la pensée qui est son but, mais la représentation de la nature quelle qu'elle soit.

Les anciens avaient fait de la beauté leur principal but, ils ne se contentaient pas même de la beauté individuelle : ils la voulaient abstraite, générale, idéale. Il ne leur suffisait pas que Vénus fût une belle femme, elle devait être la perfection de la beauté féminine. Raphaël, nous l'avons vu, adopta le même système ; seulement il donna à l'expression plus d'importance encore qu'à la forme : le type de ses Madones est d'une grâce et d'une noblesse merveilleuses, mais il n'est pas idéal : il se rapproche de la simple mortelle par l'individualité des figures.

Les peintres de la décadence suivirent une voie toute différente. Baroccio et ses imitateurs renoncèrent à la vérité pour chercher une beauté de convention, et le Caravaggio renonça à la beauté pour une vérité sans noblesse, sans discernement.

Ce double système a toujours prévalu dans les écoles en décadence, parce qu'il n'exige qu'un talent d'imitation ; il est plus facile de copier que d'embellir, ou de se faire de la beauté un type conventionnel que d'en découvrir les éléments dans l'observation de la nature.

L'école de Venise et sa fille aînée, l'école hollandaise, ont popularisé ce système par les brillantes qualités dont elles l'ont revêtu. On est allé jusqu'à soutenir, dans des ouvrages sérieux, que l'imitation matérielle de la nature était le véritable but de l'art ; qu'un bossu, un borgne, un boiteux, étaient des figures qui, bien que défectueuses en elles-mêmes, pouvaient *riuscire bellissime*[1].

C'est la vieille querelle du romantique et du classique : l'art pour

les deux cours les rapports étaient si intimes, qu'à vrai dire elles ne formaient qu'une seule et même société ; ce que l'une adoptait était aussitôt de mode chez l'autre.

Herrera le *Vieux*, mort en 1656, avait suivi le système de Caravaggio, il l'enseigna à son élève, l'illustre Vélasquez, qui le transmit à Murillo, non moins illustre.

[1] Majer, *de l'Imitation pittoresque.*

l'art, les sens, seule source de nos plaisirs, ou l'art s'adressant aux plus nobles facultés de l'intelligence humaine.

Les partisans du romantisme ont reproché à leurs adversaires de ne faire aucun cas du pittoresque, et même de le repousser, de le rejeter d'une manière absolue; mais voyez Raphaël : il n'est pas plus exclusif que ne l'est Boileau, ce parfait modèle du classique littéraire; or, si le *Lutrin* et les *Satires* sont riches en traits pittoresques, mais choisis et d'un goût irréprochable, les œuvres de Raphaël abondent aussi en figures d'un *naturalisme* non moins vrai, non moins pittoresque que la *Bohémienne* du Caravaggio; y a-t-il en ce genre rien de plus parfait que le *Mendiant* difforme qui se traîne sous le péristyle du Temple, et le *Boiteux* que guérissent Pierre et Jean[1]?

La différence qui sépare ces deux systèmes, dans les arts comme dans la littérature, c'est que, chez l'un, le pittoresque ne sort pas des limites du bon goût, et que, chez l'autre, il s'empare du tout, règne partout, sans choix, jusqu'au mépris de toutes les convenances. Pour les Caravaggio, le premier personnage qui se presente, pourvu qu'il soit pittoresque, est également propre à représenter saint Pierre, saint Michel, un héros ou un gueux; de même que les Victor Hugo font parler le même langage aux personnages les plus éminents et aux êtres les plus dégradés, sans égard aux modifications que l'éducation, la position sociale, le caractère et le degré de passion apportent dans la manière de s'exprimer.

L'école de Venise n'est pas allée aussi loin que le Caravaggio; si la vraisemblance et la vérité historique y sont souvent sacrifiées, du moins elle a cherché l'élégance, et Paul Véronèse, de tous les peintres vénitiens, excepté le Bassano, celui qui a poussé ce système le plus loin, n'est jamais tombé dans la bassesse, comme l'a fait si souvent Caravaggio.

Le Caravaggio eut pendant sa vie plus de réputation que les Carrache et le Dominiquin. Annibal Carrache disait de lui « qu'il broyait de la chair, » manière d'exprimer combien son coloris était vrai et plein de vie. Caravaggio avait étudié sous Giorgione, le plus grand coloriste de l'école vénitienne.

Les tableaux qu'il fit dans le style de son maître sont les plus estimes; mais ses succès, même dans le clair-obscur, le jetèrent

[1] Cartons de Raphaël à Hamptoncourt.

dans l'exagération; il se mit à représenter des objets très-peu éclairés et fortement chargés d'ombre; il semble que ses figures sont au fond d'un souterrain et ne reçoivent qu'une faible lumière par le haut[1]. De là le surnom de Rembrandt de l'Italie. Ses fonds sont toujours sombres, et il manque de dégradation dans les lumières, la première condition du clair-obscur. Cependant l'aspect de ses tableaux charme par le grand effet qui résulte de ce vif contraste d'ombre et de lumière, et par l'énergie de la touche et du dessin.

Obligé de quitter Rome à la suite d'un homicide, il se rendit à Naples, où il resta quelque temps. De là il passa à Malte, fidèle à son projet de se faire anoblir afin de pouvoir se battre avec d'Arpino. Son désir fut exaucé : il reçut la croix de l'ordre en récompense de son tableau de la *Décollation de saint Jean*. Mais un jour il se prit de querelle avec un chevalier et fut jeté dans une prison, d'où il s'échappa au péril de sa vie. Après avoir passé quelque temps en Sicile, il se remit en route pour Rome. En arrivant à Porto Ercole, il fut dévalisé et perdit tout ce qu'il possédait. Errant par une chaleur excessive et en proie au désespoir, il fut saisi d'une fièvre cérébrale et mourut misérablement dans un bouge, âgé de quarante ans, en 1609.

Le Caravaggio, en ramenant les peintres à l'étude de la nature, fut un réformateur comme on n'en voit que trop : pour corriger un défaut, ils tombent dans l'excès contraire.

L'école romaine s'était jetée dans le *maniérisme;* à force de raffinement, elle avait perdu toute vérité et toute élévation; il l'entraîna dans le *naturalisme*, et cet amour exagéré pour la vérité lui fit perdre toute noblesse, toute pureté; il n'admettait ni discernement ni choix dans les sujets que lui fournissait la nature; à ses yeux, l'ignoble valait la grâce et la noblesse, parce que l'ignoble est dans la nature aussi bien que la beauté. Son mérite fut donc indépendant de l'élévation de la pensée; l'art s'abaissa à n'être plus qu'un miroir dont la surface reflète fidèlement tout ce qui vient y réfléchir son image; il renonça à toute tendance morale, intellectuelle, pour se faire simple copiste.

Et, comme la vérité matérielle, banale, est bien plus appréciable pour le public que les hautes qualités de la pensée; qu'il y a in-

[1] C'est aussi le système du Guerchino.

comparablement plus de gens capables de reconnaître le mérite d'une imitation à la flamande d'étoffes, d'ustensiles, d'armes, de meubles, et même de figures qui n'expriment que ce degré d'intelligence, de passions ou de vices du premier manant qu'on rencontre dans la rue, qu'il n'y a de juges en état d'apprécier les hautes inspirations d'un maître tel que Raphaël, cette nouvelle voie dans laquelle le Caravaggio jeta la peinture eut les plus déplorables résultats. Une fois qu'elle y fut entrée, elle s'y est maintenue jusqu'à nos jours. Les grands artistes qui ont tenté de l'en faire sortir ont été les exceptions qui confirment la règle.

Une autre circonstance a puissamment contribué à hâter la décadence : c'est l'abaissement des grandes fortunes dans les anciennes familles. Aujourd'hui c'est la foule qui fait vivre les artistes; autrefois c'était une société d'élite; c'étaient les puissants et les riches de père en fils qui, quoi qu'en disent les renards de la fable, ont en général, par leurs loisirs et leur éducation, par leurs rapports avec l'aristocratie intellectuelle, plus de moyens de former leur goût et plus d'intérêt à favoriser les arts que l'homme qui a consacré tous ses moments, toutes ses facultés, à gagner la modeste aisance qui doit adoucir sa vieillesse. Une plus grande égalité dans la répartition des richesses, comme nous l'avons aujourd'hui, est assurément une bénédiction qui doit inspirer à tout honnête homme un vif dévouement au développement régulier de la civilisation moderne; mais, au point de vue exclusif des beaux-arts, ce n'est pas une circonstance à placer au nombre des causes qui favorisent leur développement; elle peut donner du pain à un plus grand nombre d'artistes, elle ne permettrait pas les vastes et magnifiques entreprises de Jules II et de Léon X.

Un seul souverain, dans les temps modernes, a tenté de renouveler dans sa capitale le rôle de ces pontifes romains; tout le monde sait que les travaux de Munich ont donné une grande impulsion à l'école allemande et jeté un vif éclat sur l'Allemagne; mais les conséquences mêmes de cette tentative ont prouvé combien peu la société moderne se prête à de si magnifiques conceptions.

Et qui pourrait, si ce n'est un souverain, donner à de si vastes entreprises la suite, la direction et la régularité nécessaires pour en assurer la bonne fin? Et, parmi les souverains, combien y en a-t-il qui ne rencontreraient pas, dans les pouvoirs constitution-

nels, le budget, leur liste civile, et même les intérêts politiques, d'insurmontables obstacles?

Que sont, en France, depuis trente ans, les travaux publics entrepris dans le domaine des beaux-arts, sinon la preuve continuelle et vivante de l'impossibilité de rien accomplir de grand en ce genre, là où il n'y a pas une volonté unique et un pouvoir absolu? Sous le régime représentatif, ce ne sont pas les besoins de l'art qui désignent l'artiste, mais les exigences de la politique du jour; la répartition des commandes se fait, non entre les plus dignes, mais à la recommandation des hommes dont les votes doivent être conquis.

Je ne blâme ni ne loue, je constate un fait.

Revenons à l'école romaine.

Les peintres qui continuèrent en Italie les hautes traditions de l'art, tels que les Carrache, le Dominiquin, le Guerchin, ne vécurent que momentanément à Rome et n'appartiennent pas à l'école romaine. Nous les retrouverons ailleurs.

Un homme, intrigant comme l'avait été Bramante, et, comme lui, très-avant dans la faveur du souverain, mais qui n'avait pas le mérite du protecteur de Raphaël, le chevalier BERNINI[1], devint le dispensateur de toutes les grâces que la cour de Rome accorda aux beaux-arts. Paul V en fit son favori; Grégoire XV le créa chevalier; Urbain VIII le combla de richesses. Son influence fut désastreuse, non qu'il fût sans talent, il s'en faut de beaucoup, mais parce que son talent fut entaché de ce mauvais goût, de cette afféterie qui rendent ridicule la littérature de cette époque.

C'est lui qui a fait le grand baldaquin et la chaire de Saint-Pierre, ainsi que la place circulaire qui précède l'église; c'est son chef-d'œuvre en architecture, et réellement une des belles conceptions de l'art moderne; on le surnomma le *second Michel-Ange*, parce qu'il fut, comme Buonarotti, sculpteur, peintre et architecte; il acheva cette église, commencée par Bramante, perfectionnée par Raphaël et Michel-Ange. Sa réputation fut si grande, que Louis XIV l'appela à Paris pour restaurer le Louvre. Tout cet éclat ne prouve pas le mérite de l'artiste, mais l'influence du mauvais goût à une époque de décadence.

[1] Né à Naples en 1598, mort en 1680.

Comme tout courtisan, Bernini cherchait dans ses favoris la souplesse plutôt que le talent; ceux qu'il protégeait (et l'on n'obtenait rien sans sa protection) devaient ployer leur goût au sien, se soumettre à ses caprices, et, par-dessus tout, admirer son style. La cabale, c'est le nom qu'on donna en Italie à ces coteries, toute-puissante lorsque Bernini disposait de tous les travaux publics, tint à l'écart les peintres qui auraient pu ramener l'école romaine aux saines doctrines.

De nouveau la vérité fit place à un style de convention; il ne fallut qu'un très-petit nombre d'années pour que les principes les plus erronés prissent racine dans les ateliers, surtout chez les élèves de Pierre de Cortone. Bellori affirme qu'on alla jusqu'à blâmer l'imitation de Raphaël et qu'on tourna en dérision l'étude de la nature.

Le paysage seul, au lieu de déchoir, atteignit son plus haut degré de perfection. Urbain VIII fut pour les paysagistes ce que Léon X avait été pour Raphaël et son école. Rome compta alors parmi ses peintres les trois plus grands paysagistes, Nicolas Poussin excepté, qui aient existé de l'autre côté des Alpes : Claude Lorrain, le Guaspre et Salvator Rosa, tous les trois à peu près du même âge, tous les trois également célèbres, et ayant tous les trois un style et un genre différents les uns des autres.

Dans le dix-septième siècle, Pietro Berettini—(1596-1669),—plus connu sous le nom de Pierre de Cortone, fit une sorte de révolution dans les écoles de Rome et de Florence; il appartenait à toutes deux. Avec lui disparurent les derniers vestiges des qualités qui avaient distingué les premiers maîtres florentins.

Il avait étudié sous Lanfranc, élève des Carrache, et il appartenait aussi un peu à l'école de Venise. Déjà, chez lui, on remarque certains artifices que nos artistes modernes, pour leur propre commodité, ont érigés en vertus : il finissait les parties principales et négligeait toutes les autres. L'agrément, la facilité, une certaine élégance, tels sont les traits distinctifs de son style; il évitait les ombres trop fortes, se plaisait dans les demi-teintes, recherchait les fonds un peu obscurs, coloriait sans affectation, en un mot, c'était un homme de goût.... *a perfect gentleman*. Dans cette sagesse, aussi éloignée de la verve saisissante du génie que des écarts du mauvais goût, il y a quelque chose qui plaira toujours à la

foule, parce que l'élégance est plus facile à comprendre qu'il ne l'est d'apprécier la fougue d'un grand talent.

Mais ce mérite très-réel, quoique limité, ce style facile, dégénéra en négligence chez les élèves; de même que la hardiesse du dessin de Michel-Ange était devenue une grossière exagération du jeu des muscles. C'est le propre des élèves de tomber dans les défauts des qualités de leurs maîtres.

Le style élégant de Pierre de Cortone, chez ses imitateurs, aboutit au maniérisme. On se fit un type de beauté de pure convention, comme de nos jours nous avons vu les copistes de sir Th. Lawrence tomber dans l'afféterie, qu'ils prenaient pour la beauté aristocratique. Que de caricatures sont nées de cette charmante figure du *Jeune Lampton* par sir Thomas! Que de risibles efforts n'avons-nous pas vus chez les peintres de portraits pour donner aux figures les plus bourgeoises le type byronien! Et, au commencement de notre siècle, Isabey, dans ses charmantes têtes de femmes, si gracieusement entourées d'une auréole de gaze, de dentelles et de fleurs, de combien d'extravagants effets n'a-t-il pas fourni l'idée à ses imitateurs! Toujours il en a été ainsi : au dix-septième siècle, comme de nos jours, comme au temps de la Renaissance.

L'effet de cet esprit d'imitation est très-visible dans les tableaux de l'école romaine au dix-septième siècle. Les têtes ont toutes une singulière ressemblance; c'est un type que les artistes adoptent, et dans lequel les traits sont d'une grandeur démesurée, surtout les bouches et les nez; le dessin est incorrect, le coloris faux et rude.

Vers la fin du siècle il n'y eut plus à Rome que deux écoles : celle de Pierre de Cortone, soutenue par son principal élève Ciro; celle de Sacchi, par Carle Maratte.

La première visait à étendre les idées, mais favorisait la négligence; la seconde réprimait la négligence, mais rétrécissait les idées.

Elles luttèrent l'une contre l'autre, employées indifféremment par les papes jusqu'à la mort de Ciro, en 1639. Dès ce moment CARLE MARATTE fit la loi, et, sous Clément XI, dont il avait été le maître de dessin, il dirigea les travaux immenses que ce pape fit exécuter à Rome et à Urbino.

C'est Carle Maratte qui a restauré les *Loges* de Raphaël; au dire de Constantin, c'est l'œuvre d'un artiste sans goût et sans jugement;

Lanzi, qui vivait au milieu du siècle dernier, au contraire, loue ce travail; d'où il est permis de conclure que les couleurs de la retouche, et notamment le bleu, trop criard, auront changé avec le temps.

Dans la peinture de genre, dans les batailles, les marines, le paysage, ce sont des étrangers qui tinrent parmi les artistes à Rome les places les plus distinguées. Tout à l'heure nous avons nommé Claude Lorrain et les deux Poussin; à ces noms il faut ajouter Van Laar, le Bourguignon et Tempestà, qui sont au premier rang dans des genres différents.

« Au commencement du dix-septième siècle, dit Passeri, les *ultramontains* (c'est le nom qu'on donnait aux gens qui venaient d'au delà des monts) se réunissaient selon leurs nations respectives, Français avec Français, Hollandais avec Hollandais, Flamands avec Flamands, et, quand ils étaient en argent et qu'un de leurs compatriotes arrivait à Rome, il fallait qu'il invitât toute la bande à un festin donné dans quelqu'une des plus fameuses tavernes de la ville. Chacun payait ordinairement sa part dans ces festins, mais le nouveau venu était taxé à la plus forte. La fête durait au moins vingt-quatre heures sans quitter la table, et le vin leur était apporté dans des outres (comme qui dirait dans des tonneaux). Ils appelaient cette orgie le baptême, et l'indiscrétion avec laquelle ils donnaient cette sainte appellation à leur débauche venait de ce qu'ils y imposaient un nom au nouveau venu, nom généralement dérivé de quelque particularité dans sa personne. C'est ainsi que Pierre Van Laar[1] — qui était mal fait, — fut baptisé le *Bambocciato*, et depuis lors il fut toujours appelé de ce nom. »

Ce Bambocciato, dont parle Passeri, peignait ordinairement des sujets burlesques, des rixes, des mascarades; ses figures, en général de petite dimension, sont si vives, si bien coloriées, que, dans l'école flamande, qui excella en ce genre, les œuvres de Van Laar tiennent un rang très-distingué; elles prirent de lui le nom de *bambochades*. Ce genre devint fort à la mode, il eut son Michel-Ange dans un artiste italien nommé Cerquozzi[2] — (1602-1660), — et depuis lors il y a toujours eu un bon nombre d'artistes qui le cultivèrent.

[1] Il était à Rome sous le pontificat d'Urbain VIII, 1633 à 1644; il mourut dans sa patrie en 1673.

[2] Surnommé aussi le *Michel-Ange des batailles*.

Le Bourguignon (Jacques-Courtois, — 1621-1676) — était un soldat de fortune qui, à la vue de la fameuse *Bataille de Constantin*, dans les *Stanze* de Raphaël, se sentit tout à coup une irrésistible vocation pour la peinture; il quitta l'épée, et se mit à étudier comme un jeune écolier; mais ses habitudes de spadassin n'étaient pas tellement oubliées qu'il ne mît volontiers le couteau à la main. Or, un jour qu'il en avait abusé, il fut obligé de se réfugier dans le sanctuaire d'une église, et, pour échapper à toutes les poursuites, il se fit jésuite; le froc, comme le manteau de la charité, couvrait alors une multitude de péchés. Quoique jésuite, le Bourguignon resta peintre et fit des chefs-d'œuvre; ses batailles respirent le carnage; ce ne sont pas ces froides représentations des victoires de Louis XIV par Van der Meulen, ni ces peintures des bulletins de l'armée française dont la recette a servi pour un si grand nombre des tableaux de la galerie de Versailles : sur un tertre un général à cheval braquant sa lorgnette sur un ennemi qu'on entrevoit à peine; à quelques pas en arrière un groupe d'officiers empanachés, montés sur de superbes coursiers qui rongent leur frein; sur le premier plan, un affût de canon brisé, un mort et un mourant, quelques boulets à demi enterrés; dans le lointain des lignes de points bleus, blancs ou rouges, qui figurent les armées; çà et là de la fumée; mettez au général une capote grise et un petit chapeau, si ce doit être une bataille de l'Empire; un tricorne galonné et une vaste perruque s'il s'agit d'un lieutenant du grand roi. Tout le reste est affaire de livret ou du cicerone.

Ce n'est pas ainsi que l'entendait le Bourguignon : ses batailles sont de véritables mêlées; il y a de la rage, de la fureur, du désespoir, chez ses combattants; on voit bien qu'ils ne sont pas de ces machines à tactique qu'on appelle soldats.

La *grande bataille* de Salvator Rosa qu'on voit au Louvre (et ce peintre avait beaucoup des qualités du Bourguignon) n'atteint pas au mérite des peintures de celui-ci; seulement il faut les regarder d'un peu loin; la touche y est énergique, mais négligée; on voit qu'il sentait vivement ce qu'il peignait, et ne prenait pas ses pinceaux pour remplir une tâche, mais pour obéir à son inspiration.

La peinture de scènes maritimes prit aussi à cette époque un grand développement : elle toucha promptement à la perfection. Salvator Rosa et Claude Lorrain ont peint, dans des styles fort différents, des marines également admirables de vérité et de poésie.

Après eux, en suivant les dates, il faut placer deux autres peintres malheureusement aussi célèbres par leurs crimes que par leur talent. L'un, Agostino Tassi, — 1566-1642, — chez qui Claude Lorrain servit en qualité de cuisinier, passa cinq années dans les galères de Livourne, exempté des travaux publics, mais détenu avec les galériens. Ce fut dans de si déplorables circonstances que se développa son talent de péintre, et qu'il arriva bientôt à un mérite très-distingué dans l'art de représenter des flottes, des naufrages et toutes les scènes de la mer.

L'autre fut un Hollandais, Peter Mulier, surnommé de Mulieribus, peut-être parce qu'il fut, dit-on, une sorte de Barbe-Bleue, ce qui le mena droit aux galères. Un autre surnom lui est resté, celui de Tempesta, qui, du moins, ne rappelle que son talent pour peindre les tempêtes. Enfermé dans un donjon d'où il dominait la mer, il put peindre d'après nature ces sujets, dans lesquels il excella. C'est dans les prisons de Gênes qu'il a fait ses plus beaux tableaux; en général l'effet en est sombre, triste, comme devaient l'être ses pensées.

A l'exception de Raphaël Mengs, — (1718-1779), — il n'y a plus aucun artiste à citer dans l'école romaine. Saxon de naissance, il vint à Rome encore enfant, conduit par son père, miniaturiste de quelque talent et bon dessinateur. Sa réputation est grande : il la doit à son talent, et aussi un peu à la complète décadence de l'école. Quand Mengs vivait, Rome ne possédait plus un seul artiste digne d'être cité.

Non-seulement il était distingué comme peintre, mais ses connaissances littéraires, son excellente éducation allemande, lui faisaient soutenir honorablement dans la société la place que lui avaient conquise ses talents d'artiste.

Il fut fort lié avec Winckelmann, qu'il aida puissamment, dans son *Histoire critique et philosophique des beaux-arts*, par ses connaissances pratiques, son esprit cultivé et intelligent, et l'étude approfondie qu'il avait faite des grands maîtres du seizième siècle.

Mengs a eu le titre de peintre de la cour de Dresde, sans avoir jamais résidé en Saxe; il a fait plusieurs séjours à Madrid, où il a peint, dans le salon du roi, l'*Apothéose de Trajan*, les *Saisons*, et d'autres compositions fort belles, dit-on. A Rome, il y a de lui trois grandes peintures : à Saint-Eusèbe, le tableau de la voûte, ce n'est pas la meilleure; dans la villa Albani, le *Parnasse*, l'une des plus

savantes compositions qui aient été produites; enfin, au Vatican, le cabinet des papyrus : la beauté céleste des anges, la majesté du Moïse et du saint Pierre, le charme du coloris, le relief et l'harmonie, font regarder cette œuvre comme l'un des ornements les plus remarquables du Vatican et de Rome.

Raphaël Mengs a laissé sur la peinture plusieurs écrits qui sont fort estimés. Il est le dernier peintre de l'école romaine dont le nom ait survécu à la génération dont il fit partie. Depuis lui, comme avant lui, Rome a toujours possédé des peintres, des sculpteurs, des graveurs distingués entre les plus éminents de toutes les nations, mais qui vécurent dans la ville éternelle, comme ces pèlerins qui doivent, au moins une fois dans leur vie, visiter le lieu qui a occupé toutes leurs pensées; quelques-uns, venus pour un jour, y passèrent le reste de leur vie; mais Rome ne les comptait pas parmi ses enfants.

Rome survivait à sa gloire : l'éclat qu'avait jeté l'école de Raphaël faisait considérer cette vieille métropole du monde chrétien comme le foyer des beaux-arts quand, depuis longtemps, ses artistes étaient tombés au-dessous du niveau de l'art en France, en Angleterre et en Allemagne. C'est à l'époque de sa pleine décadence que les souverains étrangers fondèrent à Rome ces académies, où les jeunes artistes de leur nation reçoivent, aux frais de l'État, l'instruction et trouvent gratuitement toutes les douceurs de la vie de famille.

En 1666, peu d'années avant que Nicolas et Gaspard Poussin, Claude Lorrain et Salvator Rosa, terminassent leur existence, Louis XIV fonda à Rome l'académie française : le Brun en fut un des premiers élèves. Le petit-fils de Louis XIV, Philippe V d'Espagne, fonda à Madrid l'académie de Saint-Ferdinand, à laquelle il imposa l'obligation d'envoyer chaque année à Rome, aux frais du roi, les jeunes artistes qui donnent de grandes espérances. Vers la fin du siècle dernier, en 1791, le Portugal suivit cet exemple. Le roi de Prusse aussi a fondé à Rome une institution analogue à ces académies : il fournit libéralement à l'entretien des artistes qu'il y envoie.

Un fait remarquable, c'est le peu d'influence qu'exercèrent sur l'école romaine les peintres étrangers qui y accoururent en foule, et parmi lesquels se trouvèrent quelques-uns des plus illustres maîtres des écoles de France, d'Espagne, de Hollande et d'Allema-

gne. Albert Durer fait exception. Les contemporains de Raphaël imitèrent cet artiste, digne d'admiration sans doute, mais qui en était encore à la Renaissance quand Rome possédait déjà les immortels chefs-d'œuvre de l'art à sa perfection. Cet hommage des Italiens du seizième siècle envers l'Allemagne, les Allemands de nos jours le rendent bien à l'Italie du moyen âge : ce n'est ni Raphaël, ni les Carrache, ni le Titien, ni le Corrége, qu'ils prennent pour modèles, mais les maîtres du quinzième et même du quatorzième siècle, peut-être avec le secret espoir qu'en reprenant les choses à leur point de départ, ils arriveront au même but. Dieu le veuille !

La réputation de l'école de Raphaël, répandue dans toute l'Europe et les grands travaux que les papes continuèrent pendant le seizième siècle, attirèrent à Rome une foule d'artistes de toutes les nations. C'était déjà alors, comme aujourd'hui, une maxime admise par les peintres aussi bien que par l'Église catholique, que « hors de Rome, il n'y a pas de salut. »

Rubens, Van Dyck, Elzeimer, Téniers le père, Breughel, Pœlenburg, Velasquez, qui fit à Rome ce portrait d'Innocent X souvent mis en parallèle avec ceux de Léon X par Raphaël et de Paul III par le Titien, N. Poussin, Joseph Vernet, Angélica Kaufmann, Raphaël Mengs, sir J. Reynolds et David, voilà quelques-uns des artistes étrangers dont les noms se rattachent à l'école romaine, soit par l'influence qu'elle exerça sur leur talent, soit par les modifications qu'eux-mêmes y introduisirent par leurs œuvres et l'exposé de leurs théories sur l'art en général.

De tous ces grands artistes, N. Poussin seul a passé la plus grande partie de sa vie à Rome ; seul il aurait droit d'être considéré comme l'un des chefs de l'école romaine. Si Genève réclame Rousseau comme Génevois, les Français ne manquent pas de répondre que Rousseau est Français, car sa vie littéraire s'est écoulée en France ; mais qu'on s'avise de classer Poussin parmi les peintres de cette Italie où il a vécu près de quarante années, et aussitôt les Français de s'écrier qu'il leur appartient exclusivement, qu'il est né Français, que son éducation s'est faite en France, et que, si son génie s'est développé en Italie, il en avait reçu les germes dans son pays natal. Louable amour-propre sans doute ; mais deux thèses si contraires ne sauraient être justes toutes deux : il faudrait avoir le courage de choisir.

Poussin vint à Rome à l'âge de trente ans, et il y a passé le reste de sa vie. Il y a donc de bonnes raisons de le considérer comme appartenant à l'école romaine. Toutefois nous respecterons une si honorable susceptibilité, d'autant plus que l'influence de cet artiste éminent s'est fait sentir en France bien plus qu'en Italie, où le grand nombre des chefs-d'œuvre diminuait l'importance de ses travaux.

Nous nous réservons de parler de lui lorsque nous traiterons du paysage.

ÉCOLE DE FLORENCE

Que de souvenirs éveille ce nom de Florence! Les plus beaux lieux du monde rappelant à chaque pas les événements les plus émouvants et les noms les plus célèbres; les premiers essais de la civilisation moderne, et ce que le génie a produit de plus parfait : Cimabue et Michel-Ange, Dante et Boccace, Masaccio et Léonard de Vinci, Giotto et Raphaël, Maso de Finiguerra et B. Cellini, Donatello et Bandinelli; les plus grandes illustrations dans le monde politique et le monde savant: Machiavel et Amérigo Vespucci, qui a donné son nom au nouveau monde; Galilée, qui a découvert les lois qui font mouvoir la terre; Guicchardini, qui a écrit l'histoire des peuples!

En arrivant par les hauteurs qui dominent la porte de Rome, la vallée de l'Arno offre un des plus ravissants aspects qui puissent charmer la vue; il semble que la fertilité et la paix, cet âge d'or du poëte, doivent éternellement régner en de si beaux lieux, chez un peuple gouverné comme une famille par des princes dont la bonté est traditionnelle. L'aspect de Florence et de ses environs réalise, et au delà, les plus beaux rêves qu'elle ait jamais inspirés.

Mais, quand on entre dans la ville, les impressions changent : ce n'est plus le présent qui occupe l'imagination, c'est le passé. Chaque pas éveille un souvenir, chaque monument rappelle une de ces scènes de vertus, de vices, d'héroïsme ou de lâcheté dont les dramatiques annales de la vieille république sont remplies.

Comme nous n'écrivons pas la description d'un voyage, nous nous bornerons à un seul exemple. Arrêtons-nous sur la place du Duomo : d'un côté le Baptistère, dont les portes en bronze, sculp-

tées par Ghiberti, sont une des merveilles du quinzième siècle; de l'autre côté la cathédrale, dont la façade barbouillée de grisailles rappelle l'alliance des Médicis avec la famille princière de Bavière (1618); son dôme, construit par Brunelleschi, a servi de modèle à celui de Saint-Pierre de Rome, qu'il surpasse en hauteur; le campanile élevé par Giotto, et au pied duquel on voit encore la pierre sur laquelle Dante venait s'asseoir pour méditer sur l'Enfer et le Purgatoire, en contemplant le Dôme. C'est sur l'espace entre le Dôme et le Baptistère que Savonarole éleva les bûchers qui consumèrent les chefs-d'œuvre de l'art profane et que Savonarole lui-même fut brûlé, par ordre du pape Alexandre VI. Voilà quelques-uns des monuments qu'offre cette place, et des souvenirs des scènes populaires qui s'y sont passées. A peu de distance en arrière du Baptistère se trouve l'église de San Lorenzo, où sont les tombeaux des Médicis que Brunelleschi, Donatello, Verrochio et Michel-Ange ont contribué à élever ou à embellir.

Puisque nous avons évoqué le souvenir des monuments, parlons des artistes dont ces monuments ont immortalisé la mémoire.

Ghiberti avait vingt-deux ans, lorsqu'en 1401 la confrérie des marchands de Florence ouvrit un concours pour l'exécution de l'une des portes de bronze du Baptistère. L'autre porte avait été faite dans le siècle précédent par André de Pise. Les concurrents arrivèrent de toutes les parties de l'Italie. Sept d'entre eux furent admis, parmi lesquels se trouvaient Donatello et Brunelleschi, tous deux de grande réputation. Chacun de ces artistes reçut une indemnité pour le travail d'une année, ainsi que pour ses déboursés, et s'engagea à présenter au terme d'un an un panneau en bronze doré où serait sculpté, en bas-relief, le *Sacrifice d'Abraham*.

L'année étant expirée, la confrérie nomma trente-quatre experts parmi les sculpteurs, les peintres et les orfévres (remarquez qu'on ne dit pas les dessinateurs; nous le dirions de nos jours, mais alors tout artiste était dessinateur); ces experts étaient les uns de Florence, les autres étrangers, tous gens de talent, qu'une invitation spéciale appelait à siéger comme jury.

Il fut décidé qu'ils prononceraient leur jugement devant les modèles exposés aux regards du public, et que chacun d'eux donnerait à haute voix les motifs de son opinion.

Les ouvrages de Brunelleschi, de Donatello et de Ghiberti, furent de prime abord mis au-dessus de tous les autres. Tandis qu'on délibérait sur ces trois concurrents, Brunelleschi et Donatello, frappés de la supériorité de leur jeune rival, eurent la loyauté de se reconnaître vaincus et la grandeur d'âme de le déclarer publiquement.

Ce jugement fut confirmé par les applaudissements enthousiastes de l'assemblée.

Les chefs de la confrérie invitèrent Ghiberti à n'épargner ni le temps ni la dépense pour produire un ouvrage digne de lui et de la république.

Ghiberti travailla pendant vingt et un ans à cette première porte, entièrement semblable, pour les proportions, à celle d'André de Pise, et divisée de même en vingt compartiments, renfermant autant de bas-reliefs dont les sujets sont tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament; le *Sacrifice d'Abraham*, qui avait été le sujet du concours, en est un. Elle fut posée le 23 avril 1424, à l'une des entrées latérales.

En 1428, la confrérie chargea Ghiberti d'en exécuter une autre encore plus riche, pour remplacer, à l'entrée principale, celle d'André de Pise, qui fut placée ailleurs. Ghiberti se surpassa dans ce nouveau travail, qui l'occupa dix-huit ou vingt ans; il intercala, dans l'encadrement des compartiments, les bustes en ronde bosse de personnages éminents dans l'histoire du peuple juif; ces statuettes sont d'une beauté parfaite. Ghiberti mourut avant que cette seconde porte fût tout à fait terminée; c'est son fils qui en acheva le chambranle et la mit en place après la mort de son père, qui eut lieu probablement en 1455. La dépense totale a été de trente mille sept cent quatre-vingt dix-huit florins, qui représenteraient aujourd'hui environ un demi-million de francs. Ce seul fait suffit pour donner une idée de l'importance qu'on accordait alors aux travaux des beaux-arts, et des richesses que possédaient les marchands de Florence.

Quand André de Pise, dans le siècle précédent, eût achevé la première porte du Baptistère, et qu'on la découvrit aux regards du public pour la première fois, la seigneurie de Florence, qui ne se montrait officiellement que dans de rares et solennelles occasions, assistait à la cérémonie, accompagnée des ambassadeurs étrangers et de tous les personnages éminents de la république. La pose de cette porte eut l'importance d'un grand événement dans l'État.

Ghiberti ne fut pas moins honoré que ne l'avait été André de Pise. Cet amour, disons mieux, cet enthousiasme pour les arts, ne fut pas un feu passager, l'engouement d'une génération : de ces marchands florentins qui recommandèrent à Ghiberti de ne rien épargner pour rendre son œuvre parfaite, ni tous, ni même la moitié, ni peut-être le quart, n'avaient survécu aux vingt années qui s'écoulèrent entre le concours où Ghiberti fut vainqueur et l'accomplissement de son travail ; cependant, à peine la première entreprise était-elle achevée, que la même confrérie en ordonna une seconde non moins dispendieuse.

On a calculé que le campanile de Santa Maria del Fiore, commencé par Giotto un an ou deux après qu'André de Pise eut terminé la première porte du Baptistère, a coûté près de mille florins la brasse carrée[1], y compris les vides formés par les portes, les fenêtres, etc. Le clocher ayant une hauteur de cent quarante-quatre brasses sur une largeur proportionnelle, on voit à première vue à quelles sommes incroyables s'est élevée cette dépense, constatée sur des documents authentiques; il ne faut pas oublier que, depuis le milieu du quatorzième siècle jusqu'à nos jours, l'argent a plus que décuplé.

Pendant les quarante années qu'il consacra aux travaux du Baptistère, Ghiberti fit aussi plusieurs statues et quelques bas-reliefs qui sont aujourd'hui encore considérés comme très-remarquables, plus particulièrement la statue de saint Matthieu, dans l'église d'Or San Michele, et la châsse de saint Zénobius, placée à Santa Maria del Fiore.

Ces ouvrages eurent une grande influence sur les progrès de l'art, aussi grande peut-être que celle des fameux cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, soixante ans plus tard.

Si l'on examine de près le travail de Ghiberti, on est frappé de la beauté des formes et de la liberté du dessin, qui se révèle par la variété des gestes et la hardiesse des raccourcis. Mais il est un point tout aussi remarquable, c'est l'ignorance des vrais principes de l'art ; on dirait que ces sculptures sont l'œuvre d'un peintre qui a cru pouvoir rendre avec des lignes et le ciseau ce que la perspective aérienne, c'est-à-dire les dégradations de la couleur, peut seule exprimer.

[1] La brasse de Florence équivaut à 594 millimètres.

Chaque branche de l'art a ses avantages et ses inconvénients. Si la sculpture l'emporte infiniment sur la peinture en ce qu'elle donne la forme même et non pas seulement sa représentation, la peinture a pour elle cet avantage, que l'espace lui appartient, quelque immense qu'il soit; la distance est pour elle un moyen de plus de produire l'illusion; en sculpture, c'est un obstacle insurmontable. En faut-il un exemple? le *Laocoon* nous le fournira. La disparate très-frappante entre la stature des fils de Laocoon et celle de leur père, le caractère très-accentué de leurs figures, qui indique que ce sont des jeunes gens et non pas des enfants, induisent à croire que le sculpteur a voulu exprimer la distance qui, selon le récit du poëte, séparait le grand prêtre de ses fils au moment où, comme eux, il est enveloppé des longs replis des serpents. Nous ne craignons pas de dire qu'une pareille explication, à l'occasion d'un si admirable chef-d'œuvre, est la démonstration la plus complète de l'impossibilité de rendre dans un groupe l'effet de perspective que la peinture exprime sans peine en marquant, par la dégradation de la couleur, la distance qui sépare les figures, car il ne saurait entrer en la pensée du spectateur que les fils de Laocoon sont à quinze ou vingt pas de leur père, ainsi que le sculpteur aurait eu, dit-on, l'intention de les représenter.

Ainsi, quoiqu'il soit évident que Ghiberti avait déjà quelques notions sur la manière dont la sculpture doit traiter les fonds dans les bas-reliefs, on reconnaît au premier coup d'œil que ces notions n'étaient pas chez lui un système rationnel, et que, dans son esprit, il y avait confusion sur les limites de l'art plastique et de la peinture.

L'architecture, longtemps avant la peinture et la sculpture, avait ressenti l'influence de l'impulsion qui, vers le milieu du quinzième siècle, fit faire de si immenses progrès à toutes les branches des connaissances humaines. Aucun art n'était aussi avancé, et il est douteux qu'il possède aujourd'hui plus de ressources pratiques, des moyens plus énergiques qu'au quinzième siècle. J'ai déja parlé des travaux de Léonard de Vinci dans la mécanique. Des témoignages, trop respectables pour être révoqués en doute à la légère, établissent des faits qui nous paraissent cependant presque fabuleux.

Un **Alberti** (Aristotile), de Bologne, connu aussi sous le nom de Ridolfo Fioraventi, transporta, dit-on, en 1455, le campanile de Santa Maria tout entier et garni de ses cloches, à une distance de trente-cinq pieds; et, chose non moins surprenante, il redressa un autre clocher qui penchait de cinq pieds et demi. Ce fut probablement le succès de cette opération qui suggéra à Léonard de Vinci l'idée de suspendre l'église de Saint-Jean, à Florence, à l'aide de machines et de la relever tout d'une pièce avec ses fondements. Il en fit la proposition au gouvernement de Florence, qui n'osa y accéder.

Admettant qu'il y ait quelque exagération dans le récit de ces faits, quoique attestés par des témoignages dignes de foi, les monuments de cette époque prouvent que, sous le rapport des moyens d'exécution, l'architecture possédait toutes les ressources, toute la puissance qu'elle a de nos jours, et peut-être plus encore.

Dans l'architecture, le progrès ne pouvait donc se faire que dans le goût, c'est-à-dire dans le style; tandis que, dans la peinture, la base même manquait encore : la connaissance du corps humain, de la perspective et des moyens d'exécution plus complets, plus faciles, tels que les offrit plus tard l'invention de la peinture à l'huile.

Ce fut la découverte de l'antiquité (je ne trouve pas une expression qui rende mieux ce retour si spontané, si général, si enthousiaste, qui se manifesta au quinzième siècle vers la civilisation de la Grèce antique) qui opéra cette révolution.

Brunelleschi, né à Florence en 1377, a marqué de son nom cette nouvelle et glorieuse époque. D'abord sculpteur, et rival de son ami Donatello, il s'adonna ensuite tout entier à l'architecture. Les deux amis se rendirent ensemble à Rome. Brunelleschi y étudia les monuments antiques, et, dans cette étude, il s'enthousiasma toujours plus pour les principes des anciens.

Orcagna avait déjà tenté de modifier le style gothique par l'adoption de quelques-uns de ces principes. La *loggia dei Lanzi* est un admirable modèle de cette nouvelle architecture que Brunelleschi, cinquante ans plus tard, et, après lui, Pollajuolo et Rossellini devaient adopter plus complétement, et que Bramante, Michel-Ange Buonarotti et Palladio portèrent à la perfection.

C'est en étudiant les anciens monuments que Brunelleschi con-

çut l'idée de couronner d'un dôme immense la cathédrale de Florence, cette église de Santa Maria del Fiore qui, dans l'histoire de l'art, a un rôle tout à fait semblable à celui de Saint-Pierre de Rome[1].

En 1407, il y eut à Florence une sorte de congrès d'architectes et de savants dans les sciences mathématiques et la mécanique pour aviser aux moyens de couvrir la cathédrale. Cet édifice, commencé en 1298, n'était pas encore achevé au commencement du quinzième siècle; les chapelles, dans les bas-côtés, étaient couvertes, mais la nef ne l'était pas; le centre de l'église se trouvait ainsi exposé aux inconvénients du soleil et de la pluie. Les immenses dimensions de l'édifice rendaient fort difficile le problème de son couronnement, d'autant plus qu'on ne voulait pas du style gothique, et qu'il n'existait encore aucun modèle suffisant de l'architecture dont Orcagna n'avait fait qu'une application très-limitée, et que Brunelleschi prétendait adopter dans des proportions qui parurent à chacun, non-seulement impossibles, mais extravagantes.

Il n'eut aucun succès dans l'exposé de ses plans et repartit pour Rome. Tous les juges compétents ayant renoncé à un projet que chacun d'eux tenait pour impossible, la seigneurie s'adressa de nouveau à Brunelleschi, seul architecte qui eût persisté à dire que le dôme pouvait être construit.

Cependant, soit qu'on n'eût pas en lui une confiance absolue, soit que lui-même désirât accréditer ses plans par l'approbation des hommes les plus experts, et qu'il eût conçu l'espoir de l'obtenir, il y eut à Florence une nouvelle réunion d'architectes et de savants venus, non-seulement de tous les pays de l'Italie, mais aussi de l'étranger. Chacun apporta un avis différent.

Un dôme de si colossale dimension était chose encore inconnue; l'architecture gothique avait résolu des problèmes non moins ar-

[1] Les noms les plus illustres dans les deux écoles se rattachent à ces deux monuments. Le dôme de Florence a été commencé longtemps avant que la pensée d'élever Saint-Pierre eût été conçue, de même que l'école de Florence a précédé celle de Rome; il a servi de modèle pour le dôme de Saint-Pierre. Michel-Ange, en l'admirant, disait : « Come te non voglio, meglio di te non posso. » Et, de même que l'école de Florence l'emporte sur toutes les autres par le nombre de ses grands artistes et la science de ses principes, sans avoir l'éclat de l'école romaine sous Léon X, de même aussi le dôme de Brunelleschi, quoique plus élevé, plus étonnant peut-être que celui de Michel-Ange, n'a pas la réputation et ne produit pas l'effet du dôme de Saint-Pierre.

dus peut-être, mais d'une autre nature; on se trouvait donc en présence d'une difficulté pour la solution de laquelle il n'y avait pas d'antécédents.

Les procès-verbaux de cette conférence ne sont pas un des chapitres les moins amusants dans l'histoire de l'art. Parmi les experts, les uns voulaient faire la voûte de pierre ponce ou de tuf, pour qu'elle fût plus légère; d'autres l'appuyaient sur d'immenses arcs-boutants, ou bien construisaient, au centre de l'édifice, un pilier destiné à soutenir la voûte retombant sur lui en forme d'anneau. En fait de moyen primitif, on alla plus loin encore : on proposa de remplir l'église d'une montagne de terre sur laquelle la voûte se serait appuyée pendant la construction, et qu'on aurait enlevée une fois la construction achevée et bien affermie, et, pour faire opérer plus vite ce déblayement, on aurait mêlé à cette terre une grande quantité de pièces de monnaie, afin que le peuple, alléché par l'appât du gain, s'empressât d'emporter ce nouveau Potose.

Brunelleschi affirma que, pour exécuter le dôme, il n'avait besoin ni de montagne de terre en guise d'échafaudage, ni de pilier, ni d'arcs-boutants, ni même d'armature en charpente, et que sa voûte se soutiendrait sans appui, par son propre poids et par la seule force d'adhésion de toutes ses parties. Cette opinion parut si étrange, qu'on le crut fou, et, comme il voulut persister, on l'emporta de force hors de l'assemblée.

Cependant, aucun des autres projets ne répondant aux vœux et à l'espoir des magistrats, ceux-ci revinrent encore à Brunelleschi, le priant de communiquer ses plans et ses moyens d'exécution; mais lui, se défiant alors des dispositions de l'assemblée, se contenta de répondre, en présentant un œuf : « Voici la forme du dôme; la difficulté est de le faire tenir debout; celui qui en trouvera le moyen sera digne d'être choisi. » Ses rivaux tentèrent cette puérile épreuve et ne purent réussir. Alors Brunelleschi, frappant l'œuf sur la table de marbre, en cassa la pointe, et résolut ainsi le problème. Chacun de s'écrier qu'il en aurait fait autant. « Il fallait donc le faire, » leur dit Brunelleschi; et il ajouta : « N'en serait-il pas de même de la coupole si je vous en montrais le modèle? »

Cette plaisanterie, qu'on attribua aussi, avec moins de raison, à Christophe Colomb, ou que celui-ci répéta quelque cinquante ans

plus tard, eut d'heureuses suites; elle donna dans les talents de Brunelleschi plus de confiance que tout ce qu'il avait fait et dit jusqu'alors; d'une commune voix, il fut chargé de l'exécution de l'entreprise. Ghiberti lui fut adjoint; mais il ne tarda pas à se retirer, Brunelleschi ayant mis en évidence l'impuissance de ce collègue en lui laissant pendant quelques jours l'entière direction des travaux.

Aidé de son seul génie et au grand ébahissement de tous ses contemporains, il éleva cette fameuse coupole qui est l'une des conceptions les plus hardies de l'esprit humain; mais il n'eut point la satisfaction de voir son chef-d'œuvre terminé, et la lanterne élégante qui couronne ce dôme n'était pas achevée lorsqu'il mourut, en 1444. Brunelleschi a son tombeau dans la cathédrale, sous ce dôme qui a immortalisé son nom.

La comparaison dont Brunelleschi s'était servi pour expliquer son plan à ses adversaires était, en effet, la figure la plus propre à rendre sa pensée. Le dôme de Santa Maria a la forme elliptique d'un œuf; elle n'est pas la moitié d'une sphère, comme le dôme grec, et même son ovale se trouve considérablement allongé par une sorte de tambour à huit pans qu'il construisit au faîte de l'édifice pour servir de base au dôme et l'élever d'autant.

Cette construction est l'événement le plus brillant, mais non pas le plus important dans la vie de Brunelleschi. Ses longues études de l'architecture antique amenèrent un changement dans le style généralement adopté. Ce fut une complète révolution, dont le résultat se manifesta dans les magnifiques constructions du seizième siècle, à Gênes surtout, où les palais de la Strada Nuova, presque tous construits sur les dessins d'Alessio, sont les plus beaux, les plus parfaits modèles de l'architecture moderne. Brunelleschi introduisit dans son nouveau style les corniches antiques, et les ordres toscan, dorique, ionique, corinthien. Il porta ainsi au style gothique un coup dont celui-ci ne se releva pas. Léon Alberti, Bramante et Michel-Ange achevèrent son discrédit par la magnificence et la grandeur de leurs conceptions, dont Palladio, vers la fin du quinzième siècle, a été le plus savant et le plus élégant interprète.

Cet Alberti, que je viens de nommer avec Bramante, est un exemple de l'étonnante capacité des hommes d'études au quinzième siècle; architecte: peintre, sculpteur, mathématicien, physi-

cien, moraliste, poëte comique, antiquaire, philosophe, et, malgré ou par-dessus tous ces mérites, moine et abbé. C'est lui qui a achevé le palais Pitti, à Florence, et qui a construit à Rimini la célèbre église de Saint-François, monument remarquable comme transition entre le gothique et le nouveau style. Ce fut son chef-d'œuvre.

DONATELLO — (1383-1466). — L'ami de Brunelleschi est le premier qui ramena la sculpture à la beauté de l'antique en lui donnant le caractère de l'art moderne. Je veux dire qu'il avait acquis la connaissance de la forme humaine et qu'il en cherchait la beauté idéale dans des sujets de la foi chrétienne, qui demandent plus que la beauté du corps : l'expression de l'âme, la vie intérieure. C'est à sa statue de saint Marc que Michel-Ange adressait cette apostrophe : « Marco, perchè non mi parli? »

La sculpture n'avait pas reçu de l'Église les mêmes encouragements que la peinture, et les chefs-d'œuvre de l'antiquité n'étaient pas encore sortis des décombres où la barbarie les avait ensevelis. Ce ne fut qu'au treizième siècle que la sculpture renaquit en Italie sous l'influence de Nicolas de Pise. De même que les travaux en métaux avaient précédé ceux en marbre, les bas-reliefs et la ciselure préparèrent les progrès de la statuaire. Par date, Donatello est le premier maître dans l'art moderne; après lui, Verrochio fit faire un nouveau progrès à l'étude de la forme en inventant le procédé du moulage sur nature. Léonard de Vinci eût été un sculpteur plus illustre que son maître Verrochio, si sa statue équestre de François Sforza n'avait été détruite presque aussitôt qu'elle fut terminée. Quelques années plus tard, Michel-Ange Buonarotti porta la sculpture au plus haut degré de perfection qu'elle ait atteint dans l'art moderne.

Comme tous les artistes de la Renaissance, Donatello avait commencé par être *naturaliste*; il étudiait la nature en portraitiste et cherchait la vérité avant de s'élever à l'idéal. C'est la bonne route, mais à condition de ne pas rester en chemin, comme l'ont fait Filippo Lippi, D. Ghirlandajo et quelques autres artistes florentins. Au début de sa carrière, il avait sculpté en bois un *Christ sur la croix*. Brunelleschi, à qui il le montra, lui dit avec la sincérité d'un ami : « Tu as fait un paysan, mais non pas le Fils de Dieu. » La critique était vraie; Donatello en profita; il chercha à s'élever jus-

qu'à la beauté idéale en restant dans le vrai. Donatello est, parmi les sculpteurs, à peu près ce que Giotto est parmi les peintres; la sculpture était d'un siècle en retard sur la peinture. Il faut posséder la connaissance exacte du développement de l'art pour apprécier tout le mérite de Donatello et ne pas appliquer à chacune de ses œuvres la critique que Brunelleschi fit de son *Christ crucifié*.

Florence avait été, dès les commencements de la Renaissance, le foyer des arts et des lettres. Cosme, le *père de la patrie*, avait fondé, pour l'enseignement de la philosophie platonicienne, une académie qui forma un grand nombre d'érudits et de lettrés; imbus des idées de l'antiquité, ils mêlèrent d'une manière étrange la morale de Socrate et la philosophie de Platon aux doctrines de la religion chrétienne. Cosme avait aussi commencé à former la riche bibliothèque qui prit plus tard le nom de Laurentiana, et à réunir dans son palais des objets d'art antique. Son œuvre fut continuée, dans un même esprit, par son fils Pierre Ier, et mieux encore par son petit-fils Laurent le Magnifique, qui réunit près de lui les hommes les plus éminents dans les lettres et les arts, et forma cette belle collection d'antiques qu'il fit placer dans les jardins de Saint-Marc, à la disposition de tous les artistes.

Ceux-ci vinrent avec empressement étudier ces formes que l'art moderne n'a jamais surpassées, et qu'il cherchait depuis deux siècles avec une persévérance trop lentement récompensée par le succès.

La prise de Constantinople par les Turcs avait donné une nouvelle impulsion à l'étude de l'antiquité, en jetant sur l'Italie un nouveau flot de savants, de lettrés et d'artistes grecs. La proximité des deux pays, le rapport des climats, et, plus encore, celui des mœurs les y attiraient. La multiplicité des États entre lesquels se partage l'Italie leur offrait aussi de nombreuses ressources. Si toutes les places étaient occupés dans une cour, il se trouvait toujours quelque souverain, quelques-uns de ces nobles à existence princière prêts à recevoir à bras ouverts ces étrangers dont ils se disputaient la possession comme une conquête. La découverte de plusieurs manuscrits des plus précieux, Homère, Sophocle, Tacite, fut un nouvel aliment à ce zèle déjà trop exclusif.

Une étude si passionnée dans les lettres et dans les arts ne devait pas s'en tenir à la forme : elle adopta aussi la pensée. La supériorité de la civilisation grecque dut paraître d'autant plus grande,

qu'on n'avait alors à lui opposer qu'une religion corrompue et les superstitions popularisées par Dante, bien inférieures aux enseignements de Socrate et de Platon. La lumière de l'Évangile était sous le boisseau. Les érudits purent facilement réconcilier leur conscience avec la préférence qu'ils donnaient à la civilisation païenne.

Cette influence du paganisme alla croissant. Ce fut un retour, sinon au culte mythologique, du moins aux idées et aux mœurs de l'antiquité.

Le long schisme qui avait constamment opposé à un pape un antipape, ou ne les avait mis d'accord qu'en nommant un troisième pape, avait fortement affaibli le crédit de l'Église dans l'esprit des peuples. Jamais, non plus, l'Italie n'avait entièrement oublié l'ancienne civilisation romaine : il en restait de nombreux vestiges, comme ces détritus qui se mêlent au sol et de leurs sucs alimentent de nouvelles récoltes. On en avait eu la preuve, le siècle précédent, dans le rétablissement éphémère de la République romaine par Rienzi. L'impuissance des tentatives que l'Église avait faites dans les conciles de Constance et de Bâle pour opérer elle-même sa propre réforme avait laissé dans toute la chrétienté, surtout en Italie, des germes d'incrédulité d'autant plus profonds, qu'ils s'enracinaient plus près de Rome.

A la suite du concile de Bâle, on avait vu à Florence, en 1439, les deux Églises, grecque et romaine, chercher à accommoder le dogme de telle sorte, qu'une union intime devînt possible et que la chrétienté, ne formant plus désormais qu'un seul corps, pût aller dans un seul esprit et dans un même intérêt combattre le mahométisme, qui s'avançait de plus en plus menaçant. Les discussions théologiques entre les Grecs et les Romains n'avaient pas fortifié la foi, et les savants, les lettrés, que l'étude de l'antiquité convertissait au paganisme, se disaient tout bas, pendant que l'on disputait : « Ils ont beau faire, tout cela ne peut aller loin ; il faudra bientôt en revenir aux anciens dieux de la Grèce[1]. » On avait vu en quelques endroits des jeunes gens, appartenant aux classes élevées, répudier la société moderne pour faire revivre l'ancienne société romaine. Ils en avaient pris le costume, les usages, ils en professaient la religion. Cette tentative avait paru assez grave pour que le pape Paul II — 1464 — intervînt directement.

[1] Villemain, *Cours de littérature.*

Les mœurs ne valaient pas mieux que les croyances. Le luxe était inouï, et les classes supérieures, à commencer par les Borgia et les Médicis, n'offraient pas le spectacle de mœurs propres à ramener à la croyance au christianisme les peuples habitués à élever leurs regards vers leurs supérieurs, pour y trouver les exemples à imiter. Les documents historiques de cette époque renferment là-dessus des détails qui montrent que la Rome papale n'avait, en fait de dépravation, rien à reprocher à la Rome païenne[1].

Les abus devenaient si flagrants, les mœurs du clergé si scandaleuses; les principes des gouvernements si immoraux; on sentait si vivement et si généralement le besoin de garanties contre les violences que se permettait, avec une cynique brutalité, quiconque avait pour soi la force, que dans toutes les classes de la société fermentaient des idées de résistance et de réforme. La société était travaillée à la fin du quinzième siècle comme elle l'est de nos jours, avec cette différence qu'alors tous les esprits élevés et généreux étaient du côté de l'attaque, et qu'aujourd'hui ils sont du côté de la défense.

Tous les instincts que développe la mythologie et que combat le christianisme n'avaient, à la fin du quinzième siècle, d'autre frein que les conséquences temporelles de leurs propres excès.

C'est dans cette disposition d'esprit, mécontente, incrédule et licencieuse, que presque tout à coup, par l'invention de l'imprimerie et le réveil de l'érudition, la société se trouva en face du paganisme grec, si attrayant pour des imaginations poétiques, si séduisant pour des hommes qui avaient perdu la foi, en se livrant à tous les désordres que sanctionne l'exemple des dieux de la mythologie. Ce serait une erreur de croire que les fables du paganisme furent alors envisagées comme un simple jeu d'esprit, offrant aux poëtes et aux artistes des sujets variés et riants. Les idées, aussi bien que les images, s'étaient emparées de la société.

C'est un fait bien digne d'attention, non-seulement dans l'histoire des beaux arts, mais aussi dans celle du développement de l'esprit humain, que cette influence exercée par l'étude et le goût de l'antiquité sur les croyances religieuses, sur l'esprit littéraire, sur la tendance des arts plastiques, en un mot, sur l'ensemble des

[1] Voyez sur ce sujet Burchard, qui a été, si je ne me trompe, camerlingue d'Alexandre VI. Il a laissé un journal de la vie de famille au Vatican, dans lequel se trouvent des récits qui rivalisent avec certaines descriptions de Pétrone.

travaux intellectuels, à dater du jour où la chrétienté sortit des ténèbres de la barbarie.

Quand l'Église de Rome, — et c'était alors la seule dans la chrétienté, — plaçait sur l'autel de saint Pierre une idole de Jupiter, elle ne faisait rien qui ne s'accomplît tous les jours dans la société, surtout dans l'éducation de la jeunesse, c'est-à-dire le mélange du paganisme et du christianisme.

Quel champ fertile pour les méditations de l'homme qui se préoccupe de l'état actuel de la société, de cette lutte qui grandit de jour en jour et dont les convulsions, toujours plus rapprochées, menacent la société humaine jusque dans son existence ! On s'est trop laissé préoccuper par la grandeur et l'éclat des faits de tous genres qui abondent dans cette époque désignée sous le nom de *siècle des Médicis;* on n'a pas assez tenu compte de la direction que prit alors la civilisation, et des conséquences que cette direction devait avoir pour les générations futures. Nous qui voyons arriver à maturité ces germes, semés au commencement de l'ère moderne, sous leurs brillantes couleurs nous découvrons l'amertume, comme dans ces fruits, si séduisants à la vue, qui croissent sur les bords de la mer Morte, on ne trouve qu'une cendre âcre et stérile.

Mais ce n'est pas à propos d'une question d'art qu'on peut traiter un tel sujet. Il suffit pour l'intelligence de ce que nous avons à dire sur la double tendance de la peinture, au moment où elle touchait à la perfection, d'attirer l'attention sur ce fait, trop inaperçu peut-être, que ce fut précisément à leur époque la plus glorieuse que les arts plastiques perdirent rapidement leur caractère religieux, théologal, pour se livrer à l'imagination dans les sujets chrétiens, tout autant que dans les scènes mythologiques.

Au quatorzième et au quinzième siècle, la peinture était une sorte de sacerdoce; l'artiste était l'auxiliaire du prêtre. Buffamalco, élève de Giotto, disait : « Nous autres peintres, nous ne nous occupons que de faire des saints et des saintes sur les murs et sur les autels, afin que, par ce moyen, les hommes, au grand dépit des démons, soient plus portés à la vertu et à la piété. » Les œuvres de Buffamalco, de Gozzoli, Memmi, Masaccio, Beato Angelico, en un mot, de tous les grands maîtres de la Renaissance, sont exclusivement religieuses par le sujet et par l'inspiration. Chez ces peintres, l'esprit chrétien l'emporte infiniment sur le sentiment artistique.

Mais, vers la fin du quinzième siècle, ce ne sont plus que des

Léda, des *Vénus*, des *Danaë*, les *Bonnes fortunes d'Adonis* ou les *Mésaventures de Vulcain.* Flatter les sens, voilà ce qu'on demanda aux beaux-arts, et ce qu'on ne tarda pas à demander aux lettres. Les plus nobles facultés de l'intelligence humaine servirent à dégrader le cœur et l'esprit.

Cette tendance se fit plus particulièrement sentir à Rome et à Florence, les deux principaux foyers de la civilisation en Italie. Sous l'influence des Médicis, l'école florentine, se formant au dessin par l'étude de l'antique, devint païenne autant qu'érudite et savante. Par une singulière coïncidence, le mal et la réforme sortirent du même lieu, de ce couvent de Saint-Marc où s'accomplit un des drames les plus tristes et les plus émouvants dont l'Église romaine ait donné le spectacle au monde. C'est dans les jardins de Saint-Marc que Laurent le Magnifique avait accumulé les trésors de l'antiquité; c'est dans ces mêmes jardins que Savonarole commença ses prédications.

Tout se développait à la fois, le bien et le mal, l'esprit de société, l'incrédulité, le libre examen, les vastes entreprises, les sciences, les beaux-arts. L'éclat que ceux-ci jetèrent au commencement du seizième siècle a été le plus vif, le plus populaire, peut-être parce qu'il s'éteignit bientôt et depuis lors n'a plus brillé d'une si pure et si vive lumière. La philosophie, l'astronomie, les mathématiques, les sciences naturelles, marchaient d'un pas égal à celui des beaux-arts; nous en avons vu la preuve dans les belles découvertes de Léonard de Vinci.

Cette fermentation éveilla un esprit de résistance et de réforme qui se manifesta au foyer du mal avec plus de force que partout ailleurs, et, bien que passager, prépara, dans toute la chrétienté, le succès de la réformation.

Savonarole était, à Florence, le principal chef du parti de la réforme; il prêchait d'exemple : ses vertus, son dévouement, son enthousiasme, lui avaient acquis une grande influence et des amis passionnés. Parmi ses partisans, ceux qui étaient comme lui sincères et désintéressés s'exaltèrent l'imagination à la hauteur de leur modèle. A son début, il se contenta de prêcher la réforme politique et sociale, et il n'éprouva, soit dit à l'honneur de Laurent le Magnifique, ni persécutions ni entraves; bien plus, Laurent, sur son lit de mort, l'appela pour lui faire sa confession et recevoir de lui l'absolution.

C'était en 1492, et Roderic Borgia venait d'être élu pape, sous le nom d'Alexandre VI. Tout le monde sait ce que fut ce pape et ce que devinrent les mœurs sous son pontificat.

Dès l'année suivante, Savonarole prêchait la réforme religieuse, comme il avait prêché depuis quatre ans la réforme politique, attaquant de front les abus et les scandales, nommant les choses par leurs noms, et exposant sans réserve les hommes et les faits à la censure publique.

Son but était de rétablir le règne du Christ dans le cœur, dans l'esprit et dans l'imagination des peuples. L'ennemi qu'il combattait de toute sa puissance, c'était le paganisme, dont l'empreinte, je le répète, se manifestait partout, dans les arts comme dans les mœurs, dans les idées comme dans les actes, dans le cloître aussi bien que dans les écoles publiques.

A vingt-deux ans, Savonarole était entré, à Bologne, dans l'ordre des dominicains. Il semblait dépourvu d'éloquence à ce point qu'à sa première prédication, n'ayant devant lui que vingt-cinq auditeurs, il eut tant de peine à s'exprimer, qu'il annonça son intention de renoncer à la chaire. Il est à croire que plus tard ce fut dans l'ardeur de ses convictions, dans son enthousiasme, qu'il trouva la puissance de sa parole. Laurent de Médicis l'avait appelé à Florence en 1489, en qualité de lecteur du couvent de Saint-Marc.

Ce fut dans les jardins du monastère, sous un grand rosier de Damas, qu'il commença ses prédications devant un auditoire d'abord très-peu nombreux, mais qui devint bientôt si considérable, qu'il fallut se transporter dans l'église du couvent, laquelle se trouva aussi trop petite pour contenir l'affluence toujours croissante, de sorte que, l'année suivante (1490), Savonarole, qui venait d'être élu prieur de Saint-Marc, tint ses assemblées dans la cathédrale.

Les habitants des villes et des bourgades voisines, les paysans de l'Apennin, arrivaient en foule à Florence pour entendre le réformateur. Tous les matins, quand on ouvrait les portes aux premiers rayons du soleil, des flots de pèlerins se précipitaient dans la ville, où ils étaient entretenus avec une charité vraiment fraternelle; on les embrassait dans les rues comme des amis, et Burlamachi raconte qu'il y eut des familles qui donnèrent ainsi l'hospitalité à plus de quarante personnes à la fois[1].

[1] Rio, *de la Poésie chrétienne*.

Quand on pense que ce zèle se soutint pendant sept années consécutives, qu'il fallut prêcher séparément aux hommes, aux femmes et aux enfants, par l'impossibilité de les admettre tous ensemble dans la cathédrale, et que ces prédications eurent pour résultat des sacrifices de tous genres de la part de ceux qui les suivirent, il faut bien reconnaître qu'il y avait dans ce mouvement populaire autre chose que l'attrait de la curiosité, ou le charme de l'éloquence : c'était, en effet, une protestation contre les mœurs du jour, dont les Borgia étaient la plus honteuse personnification.

Savonarole embrassait dans ses projets de réforme toutes les branches de l'intelligence humaine et toutes les parties de l'édifice social; ses sermons du carême sont un traité complet d'éducation. Il s'adresse aux enfants, aux mères[1], aux parents; il pose les bases de l'enseignement élémentaire, dans lequel il comprend l'étude des langues mortes, mais qu'il veut diriger vers un but plus en harmonie avec le christianisme que celui qu'on suivait alors, et qui se continue de nos jours.

Trop éclairé pour proscrire les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique, il les admettait volontiers comme auxiliaires de la civilisation moderne, comme instruments de culture pour l'imagination et le goût. Il approuvait fort que les professeurs de Florence missent leurs élèves à même de connaître Homère, Virgile et Cicéron dans leur langue originale; mais il voulait que les meilleurs ouvrages des auteurs chrétiens, saint Jérôme, saint Augustin, fussent admis au moins à un partage égal avec les écrivains profanes; il voulait sanctifier la mémoire des enfants en y gravant, dès l'âge le plus tendre, l'histoire du christianisme et celle des chrétiens qui ont honoré l'Église par des vertus non moins héroïques que celles des grands hommes de Plutarque.

Le mal causé par la fausse direction de l'éducation était aggravé par des artistes voués à toutes les inspirations profanes qui leur venaient de leurs patrons et d'ailleurs. Les monuments de l'art païen, devenus l'objet d'une sorte de culte, avaient insensiblement altéré les notions du beau, tel que les peintres et les sculpteurs chrétiens l'avaient conçu jusqu'alors. La licence mythologique,

[1] Dans le sermon du samedi saint, il s'élève contre l'usage de placer les enfants en nourrice, par les mêmes arguments et avec non moins d'éloquence que Rousseau, trois siècles et demi plus tard.

encouragée par la corruption croissante des mœurs, avait pris possession des lieux consacrés au culte; on osait placer sur l'autel, comme représentation de la Vierge, les portraits de femmes connues publiquement par les désordres de leur vie, et devant ces portraits le prêtre venait accomplir les plus saints mystères de la religion.

Dans ces peintures tout tendait à dépraver l'imagination, et il paraît que cette licence avait causé bien des ravages, puisque Savonarole affirmait que, si les artistes avaient appris, comme lui au confessionnal, tout le scandale qui en résultait, ils auraient eu horreur de leur propre ouvrage. Cependant leurs pinceaux étaient encore plus licencieux quand ils travaillaient à la décoration des palais ou des maisons de simples particuliers; c'est là que le paganisme se donnait libre carrière.

Savonarole, qui pensait que la décadence des beaux-arts tenait principalement à la décadence du culte, et en avait conclu que la régénération de l'un conduirait nécessairement à la régénération de l'autre, exposa — étrange sujet pour un sermon — les théories de l'art dans ses rapports avec l'Église, non-seulement en ce qui concerne la peinture et la sculpture, mais aussi la musique[1]. « Vos notions sur la beauté, disait-il aux peintres, sont empreintes du plus grossier matérialisme... la beauté! mais c'est la transfiguration, c'est la lumière de l'âme; c'est donc par delà la forme visible qu'il faut chercher la beauté suprême dans son essence... Plus les créatures participent et approchent de la beauté de Dieu, plus elles sont belles, et de deux femmes également belles de corps, ce sera la plus sainte, la plus chaste, qui excitera le plus d'admiration, même chez les profanes[2]. »

Il ne faut donc pas s'étonner de trouver des artistes et des poëtes parmi les plus dévoués partisans de Savonarole; non-seulement sa parole faisait jaillir des étincelles qui embrasaient leur âme, mais il les faisait remonter à la place éminente d'où ils

[1] On avait adopté pour les litanies de la Vierge des airs populaires, comme l'air du *Faisan*, celui de la *Cigale*, etc. (Rio, p. 355). — Il est curieux de rappeler à ce sujet ce qui se fit en France, lors de la traduction des psaumes par Marot, que nous chantons encore dans nos églises, et que François Ier, Henri II, Diane de Poitiers, chantaient en dansant dans les fêtes de la cour, sur l'air du *Branle de Poitou*, de la *Volte*, etc.

[2] Sermon du vendredi après le troisième dimanche du carême, sur l'entretien de Jésus avec la Samaritaine.

étaient insensiblement descendus. C'était dans leurs rangs que devait aussi éclater la sympathie la plus vive pour le réformateur. « Je ne crois pas, dit Villemain, que, dans l'histoire, il y ait jamais eu un héros dont le nom ait été transmis à la postérité avec un cortége plus imposant d'hommes illustres dans tous les genres; et l'on a peine à se persuader qu'il est question d'un simple moine, quand on énumère les philosophes, les poëtes et les artistes, qui s'offrirent à lui avec enthousiasme pour être les dociles instruments de sa grande réforme sociale[1]. »

Les artistes furent les plus dévoués, les plus enthousiastes; il trouva parmi eux des amis, des apôtres et même des martyrs; les uns aspirèrent à la gloire de mourir avec lui; d'autres, après son supplice, dans l'excès de leur douleur, voulurent imposer à leur génie un deuil éternel. Tous persévérèrent dans leur enthousiasme jusqu'à la fin, honorant ainsi et leur profession et l'humanité par une fidélité que le triomphe et la violence de leurs ennemis ne laissaient pas que de rendre fort périlleuse, et ce furent les plus distingués qui se firent les disciples de Savonarole.

Le chef-d'œuvre du plus célèbre graveur sur pierre qu'ait produit l'Italie, Giovanni delle Corniole, est un buste de Savonarole, qui se voit encore à Florence.

Boticelli, graveur éminent, peintre, écrivain de mérite, a gravé la *Foi de Savonarole* avec une perfection dont il n'avait jamais approché dans ses autres ouvrages, et il a poussé si loin l'enthousiasme pour son ami, qu'après la mort du réformateur il renonça pour toujours à la peinture.

Lorenzo di Credi, sans se signaler par une aussi violente détermination, apporta le tribut d'un talent pur, exclusivement nourri d'inspirations religieuses. Il se retira dans l'hospice de Santa-Maria Nuova, où il mourut en 1530, au moment où sa patrie expirait sous les coups d'un Médicis, Clément VII.

Dans le couvent même de Saint-Marc, un moine, Frà Benedetto, continuait dans la peinture en miniature les traditions de l'école séraphique de Beato Angelico; il fut le plus courageux et le plus dévoué des disciples de Savonarole. Le jour où les ennemis du réformateur s'ameutèrent aux portes du couvent, demandant avec des cris de mort qu'on le leur livrât, Frà Benedetto s'arma pour le

[1] L'un des plus remarquables fut Jean Pic de la Mirandole.

défendre, et ne renonça à la résistance que lorsque Savonarole lui eut dit qu'un homme consacré au culte du Seigneur ne doit employer que les armes spirituelles. Au moment où ces furieux arrachèrent de l'autel leur victime et l'entraînèrent devant des juges qui tenaient la sentence toute prête, il fallut encore que Savonarole usât de toute son autorité pour empêcher ce moine de mourir avec lui.

Un autre artiste, Baccio della Porta, plus connu sous le nom de Frà Bartolomeo, dont nous aurons à parler plus au long, ne donna pas des marques moins grandes d'attachement à celui qu'il appelait son maître, et de respect pour sa mémoire, pendant les vingt années qu'il lui survécut.

Luca della Robbia et toute sa famille, Cronaca, l'architecte, et bien d'autres encore, lui donnèrent de semblables témoignages. Politien lui-même, le précepteur des enfants de Laurent de Médicis, poëte nourri de l'antiquité et qui faisait les délices de ce cercle de lettrés qui remplissaient à Florence, vers la fin du quinzième siècle, le même rôle qu'à Paris les philosophes voltairiens du dix-huitième, Politien alla entendre Savonarole. Voici ce qu'il en dit : « J'étais venu l'entendre avec une disposition de curiosité vague, et, pour dire vrai, presque de dédain. Mais, dès que j'ai vu la taille de l'homme, sa contenance et un certain caractère nullement commun dans ses yeux et dans son visage, j'ai attendu quelque chose digne d'approbation. Il commence à parler, je suis tout oreilles : voix sonore, langage élégant, grandes pensées. » — Ici Politien décrit toutes les émotions, de genres fort divers, par lesquelles l'orateur le fait passer. — « Il m'a toujours fait l'effet de grandir dans la chaire, ajoute-t-il..... ma raison a cédé à ce prodige. Je croyais que, la nouveauté une fois épuisée, il m'attacherait moins de jour en jour; nullement : le lendemain il m'apparut tout autre et meilleur que lui-même. »

Il serait hors de place de retracer ici ce drame qui finit, en 1498, par le bûcher; mais les scènes qui déterminèrent la catastrophe sont trop intimement liées à l'histoire des beaux-arts pour ne pas en faire au moins une rapide esquisse.

Inutile de dire que Savonarole, par ses succès mêmes, s'était fait d'ardents et irréconciliables ennemis; leur haine, ne pouvant se manifester ouvertement devant la popularité du réformateur, veillait incessamment dans l'espoir de trouver une occasion favorable.

Le dimanche des Rameaux de l'année 1496, on vit défiler dans les rues de Florence une longue procession figurant l'entrée de Jésus-Christ dans Jérusalem; les enfants seuls étaient au nombre de huit mille; d'une main ils tenaient une petite croix rouge et de l'autre un rameau d'olivier. Venaient ensuite les différents ordres religieux avec le clergé; puis une multitude innombrable d'hommes de tout âge et de toutes conditions; enfin les jeunes filles, vêtues de robes blanches, avec des guirlandes sur la tête, et suivies des mères, qui fermaient la marche. Jamais, de mémoire d'homme, on n'avait assisté à pareil spectacle : le recueillement de cette immense population; cette robe baptismale portée par les enfants des deux sexes qui chantaient alternativement des cantiques et des litanies, composés tout exprès par le poëte Benivieni; ces voix enfantines harmonieusement mêlées au son de toutes les cloches, tout cela, dit Burlamachi, faisait qu'on se croyait transporté dans une nouvelle Jérusalem, et que la gloire du paradis semblait être descendue sur la terre. Des pleurs d'attendrissement coulaient de tous les yeux, et plusieurs ennemis de Savonarole, venus avec l'intention de l'insulter, soit prudence, soit componction, se joignirent au cortége[1].

Les aumônes recueillies pendant cette procession, tant en bijoux qu'en argent, furent si abondantes, qu'on eut de quoi fonder quatre monts-de-piété (un par quartier) pour le soulagement du peuple, livré à la merci des usuriers. C'était encore là une de ces institutions qu'embrassait le vaste plan de réforme de Savonarole.

L'année suivante, Savonarole, enhardi par le succès, organisa une procession encore plus solennelle, représentant le triomphe du génie chrétien sur le paganisme. Ce furent encore les enfants qui y jouèrent le principal rôle. D'abord ils allèrent de maison en maison, demandant, au nom de Jésus-Christ et de la Vierge, qu'on leur livrât l'*anathème*, expression par laquelle ils désignaient tous les objets d'art et de luxe que le prédicateur avait réprouvés comme profanes. On portait ces objets sur un bûcher dressé sur la place publique; ils étaient exposés aux regards des citoyens comme des dépouilles remportées sur les puissances infernales.

C'étaient des recueils de chansons licencieuses, des monceaux de gravures indécentes, les œuvres de Boccace et autres du même

[1] Voyez, pour de plus grands détails, l'ouvrage de Rio : *de la Poésie chrétienne*.

genre, la *Morgante de Pulci*, les poésies érotiques de l'antiquité classique, enfin une multitude de peintures et de sculptures de très-grand prix, que les auteurs, ou leurs possesseurs, offraient en holocauste sur cet autel de purification. Tout fut livré aux flammes[1].

Cette procession, ou plutôt cette manifestation, produisit sur le peuple encore plus d'effet que celle de l'année précédente. Elle avait eu lieu le dernier dimanche du carnaval, et la solennité de cette fête religieuse, contrastant avec les folles joies populaires en usage ce jour-là, avait mis d'autant plus en évidence l'influence quasi miraculeuse de Savonarole.

Tous les arts chrétiens avaient été mis à contribution pour embellir la procession: on remarquait, entre autres chefs-d'œuvre, un *enfant Jésus* sculpté par Donatello, donnant d'une main la bénédiction et de l'autre montrant une croix et la couronne d'épines. Les chants avaient été composés pour cette cérémonie.

Sur le sommet du bûcher qui allait consumer tant de chefs-d'œuvre, fut placé un colossal mannequin représentant le carnaval avec ses ignobles penchants, et, pendant que les flammes dévoraient leur proie, les cantiques s'élevaient dans les airs, mêlés au son des cloches et des fanfares.

On devrait croire que cette exaltation progressive avait enfin atteint son apogée, et que cette effervescence allait se calmer. Ce fut précisément le contraire qui arriva, car le carnaval de l'année suivante (1498) fut fêté par la destruction d'un nombre encore plus considérable d'ouvrages profanes ou licencieux, parmi lesquels se trouvèrent plusieurs statues antiques, Vénus et autres divinités[2].

Frà Bartolomeo, qui n'était pas encore moine et s'appelait de son nom de famille Baccio della Porta, jeta dans le bûcher tous les dessins qu'il avait faits sur des sujets profanes, et son exemple fut suivi par son ami Lorenzo Credi et plusieurs autres artistes.

Ce fut le dernier beau jour de Savonarole. La lutte que, jusqu'alors, ses ennemis n'avaient pas osé commencer s'engagea enfin : ils l'emportèrent. Alexandre VI avait sommé Savonarole de comparaître à Rome : Savonarole avait refusé. Le pape l'avait excom-

[1] De là l'extrême rareté des premières éditions de Boccace et de Pétrarque.

[2] On avait donné à ces statues les noms de personnes contemporaines, non moins célèbres par leurs déportements que par leur beauté, la *bella Bencina*, *Lena Morella*, la *bella Bina*, etc.

munié : Savonarole n'en avait pas tenu plus grand compte que de la sommation. L'intrigue fit ce que l'autorité était impuissante à accomplir.

On suscita un rival à Savonarole en la personne d'un moine franciscain, orateur éloquent, qui divisa bientôt le peuple en deux partis. Pour prouver la vérité de sa doctrine et la fausseté de celle de Savonarole, il proposa l'épreuve du bûcher : les deux moines devaient traverser un passage de trois pieds de largeur dans un bûcher embrasé sur une longueur de près de quatre-vingts pieds. Le franciscain affirmait que Dieu protégerait son ministre et brûlerait celui de Satan; au fond, il ne comptait point sur un miracle. « Je serai brûlé avec vous, disait-il à Savonarole, mais vous périrez, et par là j'aurai rendu un grand service à la sainte religion. »

Savonarole, point fanatique, aurait bien voulu se dispenser de l'épreuve; mais le peuple, qui croyait au *jugement de Dieu* et qui aimait les spectacles, rendit l'épreuve inévitable; au reste, un grand nombre de disciples de Savonarole, hommes et femmes, lui offrirent de subir l'épreuve pour lui : cela n'aurait pas rempli le but du franciscain.

Au jour fixé, le peuple réuni, le bûcher allumé, les moines mis en demeure d'accepter le défi, Savonarole chercha des prétextes dilatoires; la discussion se prolongea; survint une grosse pluie qni éteignit le bûcher. Savonarole avait manqué d'audace. Le peuple l'abandonna. Ses ennemis profitèrent du moment : Alexandre VI envoya des commissaires à Florence; ils s'emparèrent du réformateur; il fut mis à la torture, condamné au bûcher et brûlé comme hérétique.

Mais sa mémoire ne tarda pas à être réhabilitée. Ce ne fut sans doute pas sans une permission spéciale que Raphaël mit Savonarole au nombre des docteurs de l'Église, dans la *Dispute du saint sacrement;* d'ailleurs, le procès fut revu par la cour de Rome, et la mémoire du réformateur en est sortie pure. On vendit des images de Savonarole avec cette inscription au bas : *Docteur et martyr.* — Martyr ! de qui? du pape Alexandre VI.

Fra Bartolomeo — 1469-1517. — La nuit où l'on vint saisir Savonarole au pied de l'autel de Saint-Marc, Baccio della Porta était dans l'église avec les cinq cents citoyens accourus pour

défendre le réformateur; ils ne purent être que les témoins de son supplice.

Soit dégoût du monde, soit par tendre souvenir de son maître, Baccio se fit moine dans ce même couvent de Saint-Marc dont Savonarole avait été le prieur. Il prit en religion le nom de Frà Bartolomeo.

La ruine de ses illusions d'honnête homme, l'affreux supplice de son ami, le profond dégoût que lui inspira cette triste initiation aux affaires publiques, le jetèrent dans les austérités du cloître. L'ardeur de l'artiste, le besoin d'améliorations du réformateur, se tournèrent vers les choses d'un autre monde, quand, pour lui, il n'y avait plus rien à espérer de celles d'ici-bas. Frà Bartolomeo avait vingt-neuf ans lorsqu'il se fit moine, et, pendant quatre années, tout entier à sa douleur et à la dévotion, il ne reprit pas une seule fois ses pinceaux.

Nous avons vu qu'il ne fut pas le seul artiste qui renonça ainsi à sa carrière à la suite du supplice de Savonarole : le Botticelli, le Credi, cédèrent au même découragement. Nous pouvons juger, d'après ce seul fait, combien fut profonde l'impression produite par cette catastrophe.

Disciple de Savonarole, élève enthousiaste de Léonard de Vinci, ami de cœur de Raphaël, Frà Bartolomeo mit sa vie à la merci de ses relations. On le devine sans peine, c'était à la fois un noble cœur et un esprit ardent; c'était aussi un homme humble, possédant cette véritable modestie dont le grand Haydn disait avec raison qu'accompagnée d'un réel mérite elle est comme le zéro après un chiffre, dont il décuple ainsi la valeur.

Il était l'un des meilleurs peintres de cette école de Florence si riche en grands artistes, que Daniel de Volterra, Andrea del Sarto, Lorenzo Credi, Pontormo, Sodoma, étaient, pour ainsi dire, confondus dans la foule des élèves de Léonard de Vinci ou de Michel-Ange Buonarotti.

Lorsqu'il recommença à peindre, vers l'an 1502 ou 1503, ce fut avec une nouvelle ardeur; quatre années de silence et de méditation avaient mûri son talent, élevé sa pensée : il cherchait dans la culture de l'art cet aliment intellectuel qu'il ne trouvait pas dans le cloître. Aussi toutes les œuvres du *Frate* sont-elles empreintes d'une pensée sérieuse, noble, élevée.

Raphaël arriva à Florence un an ou deux après la rentrée de Bartolomeo dans la carrière artistique.

Il y eut sans doute entre eux des rapports de caractère, puisqu'ils se lièrent promptement d'une étroite amitié; mais il y eut surtout de grandes sympathies d'artistes.

Le style de Bartolomeo était encore, sous beaucoup de rapports, celui de l'ancienne école; ses figures avaient l'expression sérieuse, un peu mélancolique des têtes de Léonard de Vinci et l'attitude majestueuse, mais roide, de l'école byzantine perfectionnée par le Pérugin; ses compositions, d'un choix sévère quant aux sujets, ne présentaient pas dans l'agencement des lignes et la disposition des groupes cette harmonie, cette grâce admirables, si caractéristiques dans les œuvres de Raphaël; son style était heurté, anguleux, froidement symétrique; le relief des formes, la noblesse de l'expression, voilà ce qui jusqu'alors avait constitué son mérite spécial. Il fallait qu'il apprît à donner plus de suavité à ses contours, et à ses Vierges une expression plus profonde, plus divine. C'est à Raphaël qu'il dut cette amélioration. Ils travaillèrent ensemble et se perfectionnèrent mutuellement, Raphaël enseignant de plus la perspective à Bartolomeo, et Bartolomeo le coloris à Raphaël.

Il y eut alors dans le style des deux amis assez de ressemblance pour que l'un des meilleurs peintres de la génération suivante, Pierre de Cortone, ait pris pour une œuvre de Raphaël le *Saint Marc* qui fait maintenant partie de la galerie Pitti, à Florence; et, en effet, à bien des égards, cette peinture de Bartolomeo rappelle la figure du Créateur par Raphaël, dans les Loges du Vatican. On avait défié le *Frate* de peindre dans de grandes dimensions : il répondit au défi en produisant cette figure colossale qui, sous le rapport de l'expression de noblesse et de puissance, est à la peinture ce que le *Moïse* de Michel-Ange est à la sculpture, c'est-à-dire ce que l'art a produit de plus parfait en ce genre.

Un autre défi de même nature fit produire à Bartolomeo un autre chef-d'œuvre. On lui contestait la science du nu : il peignit le *Martyre de saint Sébastien*. Ce tableau fut placé dans l'église du couvent de Saint-Marc, où bientôt les moines eurent lieu d'observer qu'il produisait une sensation plus flatteuse pour l'artiste que rassurante pour la piété. Le nombre des dévotes qui venaient s'agenouiller devant le beau *Saint Sébastien* s'accrut de jour en

jour, et les révérends pères entendirent au confessionnal d'étranges révélations sur ces extases mystiques. Ils prirent le sage parti de faire disparaître le tentateur : *Saint Sébastien* fut envoyé en cadeau à François Ier, qui, ni lui, ni sa cour, n'en étaient pas à se laisser prendre à de pareilles séductions, en peinture du moins.

Qu'on ne s'y trompe pas cependant, le caractère de Frà Bartolomeo était trop élevé, le malheur avait trop épuré sa pensée, pour qu'un sentiment coupable avilît son pinceau.

Bartolomeo se rendit à Rome pour revoir son ami Raphaël, alors dans tout l'éclat de sa renommée; sa curiosité d'artiste n'était pas étrangère à son désir de voir les magnifiques travaux du Vatican, et les premières fresques que Michel-Ange venait de terminer dans la chapelle Sixtine.

Il fut ébloui, atterré. La vue de ces chefs-d'œuvres ne fit entrer en son âme aucune jalousie; mais sa modestie était si sincère, que, comparant ses peintures à celles de ces grands maîtres, dont son propre mérite lui faisait apprécier mieux qu'à tout autre l'immense génie, il ne se crut pas digne d'être leur collaborateur. En vain Raphaël le pressa de rester avec lui; en vain il lui offrit la communauté dans ses travaux; Bartolomeo revint à Florence après un assez court séjour à Rome.

Dans son cœur, si cruellement éprouvé par la mort de Savonarole, il n'y avait plus de place pour l'ambition; il tenait à la vie régulière et paisible du cloître, aux tristes souvenirs du couvent de Saint-Marc. Il avait si grande hâte de retourner à Florence, qu'il laissa inachevée une peinture commencée au palais Quirinal, la figure de saint Pierre (pendant de celle de saint Paul); Raphaël la termina.

Le dernier tableau de Bartolomeo est aussi son œuvre la plus belle, car il a progressé jusqu'à la fin de ses jours; cette peinture représente la *Vierge entourée des Saints* que Florence invoquait comme ses protecteurs. Ce tableau, commandé par le gonfalonier Soderini, était destiné à orner cette même salle du *Conseil* pour l'embellissement de laquelle avait eu lieu le fameux concours des cartons, entre Léonard de Vinci et Michel-Ange, huit ou dix ans auparavant.

Bartolomeo, si distingué dans l'école de Florence, véritablement grand peintre considéré en lui-même et sans faire aucune compa-

raison, nous fait sentir quelle immense distance sépare en effet Raphaël de tous ses émules. Bartolomeo est remarquable par l'expression de ses figures, remarquable par la disposition de ses groupes, par l'élévation de la pensée, la perfection du dessin, souvent par la beauté du coloris; Raphaël lui a emprunté plusieurs de ses compositions[1]; voilà, ce semble, un éloge auquel il serait difficile de rien ajouter, et cet éloge n'est point exagéré; cependant comparez les œuvres de Raphaël aux œuvres de Bartolomeo, et vous verrez du premier coup d'œil combien, dans la réunion de toutes ces qualités, Raphaël l'emporte sur son ami.

Sous plusieurs rapports, Raphaël ne surpasse pas Bartolomeo, c'est vrai; mais, dans l'ensemble, dans l'harmonieuse proportion où se trouvent ces qualités, Raphaël est incomparablement supérieur. Au premier coup d'œil, Bartolomeo rappelle l'ancienne école; il a beaucoup de l'aspect du Pérugin, d'Angelico de Fiesole; on trouve dans ses compositions cette symétrie froide, géométrique, puérile, que j'ai déjà si souvent signalée.

Cependant ce n'est pas dans toutes ses compositions qu'il mérite ces critiques; il y a de lui, nous venons de le dire, quelques peintures si belles, qu'elles ont été attribuées à Raphaël lui-même, entre autres la Madone qui est dans la cathédrale de Lucques, et une fresque aussi à Lucques, dans l'église de Saint-Romain, représentant Dieu au milieu d'un groupe d'anges, et, plus bas, sainte Catherine de Sienne et sainte Catherine d'Alexandrie, en extase au pied de la croix.

Bartolomeo mourut en 1517, à quarante-huit ans. C'est lui qui a, dit-on, inventé le mannequin au moyen duquel le peintre peut étudier à loisir les draperies; il est de fait qu'on remarque dans celles de Bartolomeo un arrangement plus vrai, des plis plus gracieux, plus libres qu'on ne l'avait vu jusqu'alors.

L'école de Florence avait perdu ses plus illustres maîtres : Bartolomeo venait de mourir; Michel-Ange et Raphaël étaient à Rome, illustrant cette ville et eux-mêmes par leurs chefs-d'œuvre; Léonard de Vinci terminait en France, dans le repos, sa longue carrière. Florence n'était cependant pas entièrement déshéritée : elle restait la source où ces admirables artistes avaient puisé leur science. L'école de Rome brillait du plus vif éclat; mais cet éclat même, Flo-

[1] La *Vierge à la Chaise*, la *Vierge di casa Tempi*.

rence pouvait en revendiquer la gloire, car c'était elle qui l'avait préparé : Raphaël et la plupart des peintres qui s'étaient enrôlés sous lui étaient ses élèves; Michel-Ange aussi avait été écolier et maître dans l'école fondée par Donatello, Ghiberti, Verrochio, D. Ghirlandajo. Elle comptait encore de grands artistes dans la maturité de leur talent, tels qu'Andrea del Sarto, Ridolfo Ghirlandajo, le Pontormo, trop modestes ou trop prudents pour aller à Rome lutter avec Raphaël et Michel-Ange.

Andrea del Sarto, — 1448-1530, — condisciple de Raphaël à Florence, était du nombre de ceux qui avaient étudié les fameux cartons; à vingt-trois ans il avait déjà terminé quelques-unes de ces grandes séries de peintures qu'il a exécutées à Florence. C'est alors qu'il fit l'*Annonciation*, qui est maintenant au palais Pitti. Le coloris en est admirable, le dessin correct, les têtes d'anges on ne peut plus gracieuses et animées, mais la Vierge, prosaïquement conçue, trahit le côté faible de l'artiste, c'est-à-dire son impuissance absolue à s'élever jusqu'à la beauté idéale, à l'expression divine. De grossiers penchants, d'abord mal combattus, puis devenus insurmontables, ajoutèrent de nouvelles entraves à une imagination déjà peu élevée. A ne regarder que le coloris, le clair-obscur, et le style général de ses compositions, on prendrait aisément Andrea del Sarto pour un élève de Frà Bartolomeo; mais, si l'on en vient à chercher l'inspiration, on voit bien vite qu'il n'a pas été le disciple de Savonarole, ou n'a suivi les préceptes du réformateur qu'en s'abstenant, et non pas en créant.

La *Madone de Saint-François* qui figure à juste titre parmi les chefs-d'œuvre de la *Tribune* de Florence, forme le point culminant dans la carrière artistique d'Andrea del Sarto.

En 1518, il fut invité par François Ier à venir en France, où se trouvait déjà Léonard de Vinci; quelques années plus tard, à la suite du sac de Rome, le Rosso et le Primatice vinrent l'y rejoindre.

Le Rosso s'était déjà rencontré avec Andrea à Florence, dans le cloître de l'Annonciade, où tous deux avaient peint à fresque leurs plus belles compositions. Le premier ouvrage de del Sarto, en France, fut le portrait du Dauphin; mais, de tous les tableaux qu'il fit à cette époque, la galerie du Louvre n'en possède plus que trois : la *Charité*, une *Sainte Famille* et une *Madone*.

Pour son malheur, Andrea del Sarto s'était marié, et sa femme,

aussi méchante que belle, l'entraîna à de mauvaises actions, sans même chercher à l'indemniser par le bonheur. Elle était coquette, lui amoureux. François Ier lui avait confié une somme considérable pour aller en Italie acheter des antiques; arrivé à Florence, Andrea eut la coupable faiblesse de dépenser cette somme en bijoux et en cadeaux, pour satisfaire aux caprices de sa femme. Il fut déshonoré par la publicité de sa faute, et jamais, malgré ses prières et ses remords, il ne put obtenir d'être employé de nouveau par François Ier.

Si l'on faisait un livre des infortunes des peintres, comme on en a fait un sur celles des gens de lettres, aucune n'exciterait plus de compassion que celles d'Andrea del Sarto : la pauvreté du Correggio a été plus qu'exagérée, elle est presque de pure fiction; si les Carrache furent mal payés, ils étaient encore au-dessus du besoin, et le Dominiquin, si persécuté par ses rivaux, si malheureux par son caractère craintif, eut du moins pendant longtemps les consolations de la vie domestique. Andrea, au contraire, depuis le premier jour de son mariage jusqu'au dernier de sa vie, vécut dans l'affliction. Il mourut de la peste en 1530, abandonné de sa femme, si isolé, si misérable, qu'il n'y eut pas une seule personne pour accompagner ses tristes funérailles[1]. On a prétendu que sa mort fut occasionnée par la douleur d'avoir été forcé de remplir en quelque sorte les fonctions de bourreau, en peignant sur les murs du palais de justice, pendus par les pieds, quelques-uns de ses concitoyens condamnés par coutumace à cette peine infamante pour avoir trahi leur patrie. Le fait est de pure invention.

Le style d'Andrea del Sarto se rapproche de celui de Raphaël, sans en avoir l'élévation. Je le répète, c'est un fait qui se présente fréquemment que, sous un rapport, quelquefois sous plusieurs, un artiste égale Raphaël; mais jamais aucun n'arrive à sa hauteur dans la réunion de toutes ses qualités. Andrea del Sarto ne lui cède point pour la pureté des contours; mais la distance est immense pour la poésie, la noblesse et la pureté idéale.

Il y a Florence un nombre suffisant de ses œuvres[2], pour qu'on suive aisément la marche de ses progrès; ils furent lents et n'en furent que plus réels. De même que, pour avoir de la saveur, un

[1] Le monument qu'on voit à Florence, élevé à sa mémoire, ne l'a été qu'en 1606.

[2] En particulier ses fresques dans la cour de la Compagnia dello Scalzo à Florence peintes en clair-obscur et représentant l'histoire de saint Jean-Baptiste.

fruit doit arriver lentement et graduellement à maturité; de même, dans les arts et dans les sciences, pour être solides, les progrès doivent être les résultats de l'étude et de la réflexion. Sans doute il y a des esprits richement doués qui, du premier coup d'œil, entrevoient le but et les moyens; mais, outre qu'ils sont très-rares, cette facilité même leur a été souvent un fatal écueil.

L'œuvre principale d'Andrea del Sarto est dans le cloître de l'Annonciade à Florence; c'est une peinture à fresque, terminée en 1525; elle est placée au-dessus d'une porte qui sert de communication entre le cloître et l'église. En voici le sujet : pendant la fuite en Egypte, dans un moment de repos, saint Joseph est occupé à lire les prophéties. Il arrive à un passage qui annonce la passion du Christ; l'enfant se retourne avec vivacité et semble dire : « C'est moi qui accomplirai ces choses. » Joseph suspend sa lecture; ce que l'artiste a très-bien exprimé par le mouvement de la main gauche. Marie réfléchit tristement aux douleurs qui attendent ce fils si tendrement aimé. Un sac de grains sur lequel Joseph est appuyé a fait donner à ce tableau le nom de la *Madone du Sac*. C'est un des tableaux les plus remarquables de cette époque, la plus belle dans l'histoire de la peinture. La gravure qu'en a fait Morghen montre à ceux qui n'ont pas vu l'original quelle place distinguée Andrea del Sarto occupe parmi les peintres ses contemporains.

Ce groupe admirable de trois figures placées dans des attitudes aussi simples que gracieuses est bien supérieur à la plupart des *Sainte Famille* qu'il avait peintes jusqu'alors; le type de la Vierge a plus de noblesse, des formes plus belles, une expression plus élevée. Lorsqu'on voit de près cette peinture, on ne se lasse pas de l'étudier; elle est finie comme le serait un tableau de chevalet; il n'y a pas une demi-teinte qui ne soit graduée avec l'art le plus consommé, pas un contour qui ne soit indiqué avec une grâce et une netteté merveilleuses; et, malgré le soin que le peintre a mis dans tous ces détails, il y règne une facilité et une aisance telles, que tout y paraît naturel et spontané. Cependant M. Constantin, qui a fait une magnifique copie[1] de cette fresque, préfère celles qu'Andrea del Sarto a peintes sous le portique de l'Annonciade à une époque antérieure.

[1] En la possession de S. M. le roi de Sardaigne.

Il ne lui fut alloué, pour chacune de ces fresques du vestibule, que quinze écus d'or, soit cent quarante et un francs vingt-cinq centimes; il est vrai que le couvent lui fournissait... les couleurs! Quelle que soit la différence de la valeur de l'argent dans ce siècle, comparée au nôtre, il faut convenir que la différence entre les prix des peintres modernes et ceux d'Andrea del Sarto est encore bien plus grande.

On reproche un peu d'affectation aux draperies de la *Madone du Sac*, comme, au reste, à toutes les autres peintures d'Andrea, depuis son retour de France. La Vierge est, dit-on, le portrait de ce démon qu'Andrea avait pris pour femme; il l'a répété dans la plupart de ses tableaux de Sainte Famille et de Madones. Il fallait bien qu'elle lui fût bonne à quelque chose.

Les Médicis, et, après eux, les grands-ducs de Florence, ont réuni un assez grand nombre de tableaux d'Andrea. Il en est un fort étrange et fort beau, qu'on voit à Poggio a Cajano; le sujet a été donné par l'historien Paul Jove : c'est César, assis sur un trône, dans un lieu orné de statues et recevant le tribut du règne animal: une multitude d'animaux sauvages et d'oiseaux exotiques; sujet bien plus dans le goût de l'école hollandaise, cent cinquante ans plus tard, que dans celui de l'école florentine à une époque contemporaine des travaux de Raphaël au Vatican. Mais c'est précisément à ce point de vue que les fresques du palais de Poggio a Cajano sont intéressantes dans l'histoire de l'art; elles sont un monument du froid et puéril retour aux idées allégoriques; et, lorsque l'on voit les insipides sujets donnés à Andrea, le peintre qui a fait la *Madone* de l'Annonciade, à Pontormo, qui venait de produire sa fameuse *Tête de Christ*[1], à Franciabigio, non moins distingué dans l'art chrétien, on ne peut que déplorer le mauvais goût qui imposait à de tels artistes de futiles allégories mythologiques, dont tout le mérite ne pouvait être que dans une imitation matérielle d'objets sans intérêt pour la pensée.

J'allais oublier de dire que le véritable nom d'Andrea est Vannucchi, le même que celui du Pérugin; *del Sarto* était un sobriquet provenant du métier de tailleur qu'exerçait son père. Au quinzième siècle et jusque vers le milieu du seizième, les individus qui n'appartenaient pas à la noblesse n'avaient le plus

[1] Aussi à l'Annonciade.

souvent d'autre nom que celui qu'ils recevaient au baptême, ou un sobriquet ayant pour origine quelque particularité personnelle; la famille, en dehors des ordres privilégiés, n'avait pas encore assez d'importance pour établir cette descendance que de nos jours le plus obscur individu peut constater sans peine. La plupart des artistes que nous connaissons par des surnoms appartenaient à cette catégorie, tandis que Buonarotti, le descendant des illustres comtes de Canossa, Léonard de Vinci, fils d'un noble florentin, conservent leurs noms de famille.

Le Pontormo, le Sodoma, Daniel de Volterra, voilà, après Andrea del Sarto, tous les artistes qui méritent d'être nommés dans l'école florentine, contemporaine de Raphaël. Mais quelle distance les sépare déjà des immortels fondateurs de l'art moderne, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël! Que chez eux l'inspiration est loin de cette noblesse si pleine de grandeur et de simplicité, de ce goût pur, chaste, élevé; de cette science, non-seulement dans tout ce qui se rapporte aux arts plastiques, mais dans la composition, dans l'histoire, dans l'archéologie, science si générale chez les artistes du quinzième siècle, si profonde chez les grands maîtres que je viens de nommer!

Le Pontormo — 1493-1558 — avait étudié sous Léonard de Vinci et travaillé avec Raphaël; élève d'Andrea del Sarto, il était devenu son rival.

Le Sodoma Razzi — 1479-1554 — avait été employé par Jules II à des peintures au Vatican, dont il ne reste plus que quelques grotesques. A la Farnésina, qui appartenait encore à la famille du banquier Chigi, il avait peint, pour ainsi dire en concurrence avec Raphaël, quelques fresques dont les sujets sont pris de la vie d'Alexandre le Grand.

Daniel de Volterra — mort en 1566 — avait été choisi en 1547 par Paul III, pour terminer au Vatican les fresques commencées par Perino del Vaga. C'est à un seul tableau que cet artiste doit la réputation dont il jouit aujourd'hui encore, et, dans ce tableau, ni le dessin ni la composition ne sont de lui. C'est la fameuse *Descente de croix* qu'il peignit d'après un carton de Michel-Ange. Les opinions sont fort partagées sur le mérite de cet ouvrage; un cri-

tique, célèbre par ses connaissances et sa sincérité, place au même rang cette *Descente de croix*, la *Transfiguration* de Raphaël, la *Communion de saint Jérôme* du Dominiquin, et la *sainte Pétronille* du Guerchin; c'est-à-dire ce que la peinture a produit de plus beau, de plus parfait. « On croit voir en réalité, dit-il, cette scène lugubre : le Rédempteur tombe et s'abandonne véritablement comme un corps inanimé; les hommes pieux, dans des attitudes différentes, partagés par des soins divers et opposés, s'empressent autour de cette dépouille sacrée, qu'ils recouvrent avec vénération; la Vierge est évanouie entre les bras des saintes femmes, tandis que saint Jean est absorbé par ce triste spectacle. Il y a une vérité dans le nu qui semble la nature même; une couleur, un aspect général, qui s'accordent merveilleusement avec le sujet, en ce qu'il a plus de vigueur que d'agrément; enfin un relief vraiment étonnant. »

Cette description est exacte; mais c'est exagérer de placer ce tableau à l'égal du *Saint Jérôme* et de la *Transfiguration*. Il ne faut pas non plus oublier que son mérite appartient beaucoup plus à Michel-Ange qu'à Daniel de Volterra qui n'a, pour sa part, que le coloris et la touche.

Le Sodoma, Pontormo et Daniel de Volterra ont des titres qui semblent annoncer sinon des rivaux, au moins de dignes émules des trois grands maîtres qui ont créé l'art moderne; mais Daniel de Volterra, sauf par sa *Descente de croix*, n'est guère connu que comme le *rhabilleur* des figures trop nues de Michel-Ange dans le *Jugement dernier*, et de Raphaël dans l'église de Saint-Augustin. Ses fresques dans la salle des Rois n'ont pas été achevées, tant elles en parurent peu dignes, lorsqu'en 1549 les échafaudages furent enlevés momentanément, pour faire place au conclave qui élut pape Jules III.

Les peintures de Sodoma, à la Farnésina, ne peuvent soutenir aucune comparaison avec la *Galatée*, *Psyché* et l'*Amour* de Raphael; elles ne rappellent non plus ni la grâce ni la noblesse des têtes de Léonard de Vinci.

Le Pontormo, qui avait débuté de la manière la plus brillante, qui était devenu, comme Sebastiano del Piombo et Daniel de Volterra, le collaborateur de Michel-Ange, tomba dans une décadence complète en cherchant dans l'imitation cette inspiration que jusqu'alors il avait trouvée en lui-même, si pure et si abondante.

Une fâcheuse influence commençait à prévaloir à Florence, je

veux parler de l'engouement dont se prirent pour Albert Durer plusieurs des principaux artistes de cette école, Pontormo plus encore que les autres; il avait imité Michel-Ange, il imita alors Durer.

Quelle preuve de l'instabilité en toutes choses que cette influence d'un peintre allemand exercée en Italie, du vivant même de Raphaël, sur les condisciples, les émules ou les rivaux de ce grand maître!

Raphaël avait été en échange de bons procédés avec Albert Durer; il ornait volontiers sa demeure des gravures de celui-ci; cent ans plus tard, Guido Reni empruntait largement à l'artiste de Nuremberg. Cela prouve que Durer avait de très-hautes qualités, mais non pas que l'école de Florence, au temps de Raphaël, eût rien à gagner à le prendre pour modèle, ni pour le style, dans lequel jamais il n'approcha de la noblesse, encore moins de la grâce de Raphaël, ni pour l'exécution, où il mit toute la sécheresse de l'école allemande à son commencement.

Les éloges de Raphaël, la supériorité de son talent comme graveur, et un peu sa qualité d'étranger, voilà les sources de l'influence qu'Albert Durer exerça en Italie du vivant de Raphaël, et qui devint avec les années une des principales causes de la décadence de l'école florentine.

L'imitation d'un maître, quelque grand qu'il soit, a toujours été, dans les lettres et dans les arts, une cause de prompte décadence; l'imitation porte sur les résultats, et non pas sur la marche intellectuelle suivie par le maître; ce qu'on copie, c'est ce qui frappe l'œil; on veut toucher au but sans s'astreindre à suivre la voie qui y a conduit. Dans Raphaël, ce qu'on imite, ce n'est pas la recherche de la beauté par l'étude de la nature, cette inspiration qui prend sa source dans l'observation et l'amour du beau, c'est tout simplement certains airs de tête, une manière de disposer les draperies, l'arrangement des groupes. Ce n'est pas plus le modèle que des imitations en cire ne sont de véritables fruits; la forme et la couleur peuvent tromper l'œil; mais, quelque parfaites qu'elles soient, il leur manquera toujours la saveur.

L'imitation ne fut pas la seule cause de la décadence de la peinture dans la seconde moitié du seizième siècle. De Jules III à Pie V, c'est-à-dire de 1550 à 1572, les travaux publics traînèrent en longueur; ils étaient répartis entre plusieurs artistes, chacun agissant

pour son propre compte, dans une complète indépendance les uns des autres, sans ensemble ni direction commune.

Le goût des grandes entreprises n'était pas tout à fait éteint, mais les grands moyens d'exécution n'existaient plus comme au temps de Jules II et de Léon X. Il n'y avait plus parmi les artistes une supériorité si décidée chez l'un d'eux, qu'il pût, sans opposition, se poser en chef d'école, et, par l'autorité de son talent, diriger selon ses vues les travaux de ses collaborateurs.

Michel-Ange se faisait vieux; il n'avait jamais eu cette sociabilité indispensable à qui veut se placer à la tête de ses égaux. Il vivait seul, et, après les désastres de 1530, les monuments funéraires des Médicis à Florence l'occupèrent presque exclusivement.

Dans cette période, les papes ne portèrent pas aux beaux-arts l'intérêt vif et persévérant que Jules II et Léon X avaient pris aux travaux qu'ils commandaient; ils suivirent, plutôt qu'ils ne dirigèrent, l'impulsion qu'avaient donnée les vastes entreprises au commencement du siècle. Entre les souverains pontifes et les artistes, aussi bien que les hommes de lettres, s'était peu à peu établie la distance que l'étiquette met entre le prince et ses sujets. Ce n'est pas à cette époque qu'on eût songé à récompenser le génie d'un peintre par la pourpre romaine, ainsi qu'il en avait été question du temps de Léon X, à l'occasion de Raphaël.

DÉCADENCE

Avant d'aller plus loin, jetons un coup d'œil rétrospectif sur l'école de Florence; nous en apprécierons mieux la marche qu'elle a suivie.

C'est une chose merveilleuse que le développement si rapide et si complet de la peinture de 1500 à 1520! Dans l'espace de vingt ans, l'art subit une transformation non moins complète que celle du papillon qui sort de sa chrysalide. Certes, Masaccio, Filippino Lippi, Beato Angelico, le Ghirlandajo, sont de grands maîtres, et parmi leurs œuvres il en est, — c'est le plus grand nombre, — qui excitent encore une vive et juste admiration; mais pourtant la grandeur de leur mérite naît surtout de la comparaison avec

celui de leurs contemporains, et de la réflexion que ce mérite, ils ne le doivent qu'à eux-mêmes; ce sont des parvenus dans la noble acception du mot; comme tels, ils ont droit à une haute estime. Mais, si la peinture en était restée là, le seizième siècle ne brillerait pas de cette gloire pure et resplendissante qui l'isole dans les annales de l'art. Ils montrèrent le chemin; ils n'atteignirent pas le but.

C'est en étudiant leurs œuvres et en les comparant aux antiques que Léonard de Vinci et Michel-Ange touchèrent aux limites extrêmes de l'art. Ces deux grands artistes ne se contentèrent pas d'observer les faits, de les étudier dans la nature; ils remontèrent aux causes. La routine, bien que fondée sur l'expérience, ne les satisfit pas; ils voulurent savoir le *pourquoi*, et ils découvrirent ainsi les principes et formulèrent les règles.

Dès lors, ce ne fut plus sur la tradition que l'art établit ses progrès, mais sur la science elle-même; le dessin s'appuya sur l'anatomie; la géométrie donna les bases de la perspective aérienne et linéaire. Cette observation de la nature rendit aux artistes une liberté que la tradition leur avait ravie; de là, dans les figures, une expression plus variée, plus vraie; de là, dans les dispositions des groupes, une symétrie savante, et, par conséquent, dissimulée, au lieu de la régularité géométrique qu'on remarque encore chez les premiers maîtres que je viens de nommer; de là cette gradation de teintes, ce clair-obscur sans lequel l'illusion est impossible; de là, enfin, ces fonds d'architecture si noble qui augmentent l'intérêt et la grandeur de la scène.

L'immense supériorité de Léonard de Vinci et surtout de Michel-Ange dans le dessin fut la cause première de l'étonnante aptitude des artistes de l'école de Florence pour toutes les branches de l'art. Mais ce n'est ni Léonard de Vinci ni Michel-Ange qui eurent le mérite d'ouvrir cette voie. Ce fut insensiblement, sans prévoir ses magnifiques résultats, sans avoir même réfléchi à la théorie, encore moins coordonné un système, que, dès le commencement du quinzième siècle, les architectes, les orfévres, les ciseleurs, les peintres et les sculpteurs, dont Florence avait déjà un bon nombre, et parmi eux quelques-uns du plus grand mérite, s'adonnèrent sérieusement à l'étude de la forme, dessinant, modelant, sculptant, employant tous les procédés pour rendre avec une scrupuleuse exactitude et la plus grande vérité dans le caractère et la

pensée tout ce qui frappait leur vue ou se figurait dans leur imagination.

Le dessin fut pour eux un instrument docile, comme la parole l'a été pour les écrivains des grandes écoles philosophiques. De même que ces écrivains, habitués à analyser, à préciser avec clarté et concision vis-à-vis d'eux-mêmes leurs observations et leurs pensées, ont exprimé avec fidélité, avec force, avec éloquence, le résultat de leurs méditations; de même le dessinateur qui s'est rompu à toutes les formes, qui sait résumer en quelques traits le caractère distinctif de l'objet qu'il a conçu, parcourt sans obstacle tout ce qui appartient au domaine des arts plastiques.

Les différences réelles dans l'intelligence humaine sont faibles; c'est par l'emploi des moyens d'action qu'elles grandissent, c'est-à-dire par la persévérance et par la méthode suivie. L'homme perd les facultés qu'il n'exerce pas; il accroît et fortifie celles qu'il cultive; cela existe au moral comme au physique. Faute de s'être habitué à réfléchir et à se rendre clairement compte de ses pensées, on perd la faculté de les exprimer et même d'en avoir; rédiger ou dessiner, ce n'est pas seulement savoir écrire grammaticalement ou copier exactement; c'est savoir analyser. Ce n'est pas un don de naissance, c'est la récompense du travail et de la réflexion.

Et voyez, par exemple, une école tout entière se jeter dans une voie et y exceller : à Florence, le dessin; à Venise, la couleur; à Bologne, la réunion de ces deux qualités; puis, une fois le but atteint, oublier les moyens qui l'y ont fait parvenir, et l'école entière perdre presque simultanément le mérite qui l'avait distinguée entre toutes. Dira-t-on que, à une certaine époque, tous les Florentins naquirent dessinateurs et tous les Vénitiens coloristes? Non, sans doute; mais, à cette époque, les circonstances favorisèrent le développement de ces facultés, et, en raison de cette égalité intellectuelle dont je parlais à l'instant, presque tous les artistes furent à Florence excellents dessinateurs, à Venise éminents coloristes. Tous n'atteignirent pas le même degré de mérite, mais tous participèrent plus ou moins à ce mérite, qui devint ainsi, par sa généralité, le trait distinctif de l'école.

S'il en était autrement, pourquoi rechercher la méthode adoptée par les grands génies qui ouvrirent de nouvelles voies? A quoi bon vouloir connaître la gymnastique intellectuelle qu'ils ont suivie.

si sa pratique doit rester stérile; si, en fait de pensée, d'intelligence, de génie, tout dépend absolument d'un don de la nature, comme ceux qu'accordaient autrefois les bonnes fées convoquées autour du berceau d'un nouveau-né?

A ce point de vue, il n'est pas moins instructif de connaître les causes de la décadence d'une école que de constater celles de sa prééminence. S'il est utile de savoir comment les grands maîtres ont parcouru la carrière et touché au but, il l'est également d'apprendre comment ceux qui les ont suivis se sont égarés.

Michel-Ange mourut en 1564. C'est lui qui avait le plus contribué à donner une si grande supériorité à l'école de Florence; Léonard de Vinci l'avait quittée jeune encore, et n'y était revenu, pour ainsi dire, qu'en visite; ses œuvres, peu nombreuses à Florence et à Rome, ne pouvaient lui donner autant d'influence qu'en avait Michel-Ange à la tête de grands travaux. Raphaël n'y avait paru qu'en passant, et plus en élève qu'en maître.

Tant que Michel-Ange vécut, il maintint ses principes dans les justes limites qu'il leur avait données; mais, aussitôt après sa mort, ses nombreux imitateurs les exagérèrent; ses qualités furent transformées en défauts.

Michel-Ange lui-même l'avait prédit : « Mon style produira des maîtres ignorants, » disait-il. A Florence, ses élèves et ses imitateurs dessinaient d'après ses statues, parce que, ses peintures étant à Rome, ils n'avaient d'autres modèles que le marbre ou le plâtre.

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer l'influence sur la peinture de l'étude de la statuaire; si les antiques, si parfaits de grâce, de noblesse, de simplicité, communiquent cependant une certaine roideur aux compositions du peintre qui les prend pour modèles, à bien plus forte raison ce défaut devait-il se retrouver chez ceux qui copiaient les statues de Michel-Ange, de tous les artistes celui qui a le plus cherché à reproduire les attitudes les plus difficiles, et qui mettait l'énergie et la force très au-dessus de la grâce et de la simplicité. Sans une parfaite connaissance de l'anatomie, le style de Michel-Ange est intolérable, et, sous ce rapport, lui-même n'est pas à l'abri de tout reproche.

Or les imitateurs de ce grand artiste, n'approfondissant point sa science, ne voyant que le style, sans se rendre compte des principes et ne connaissant que très-imparfaitement la véritable action

des ressorts du corps humain sous la superficie de la peau, tombèrent facilement dans les plus grossières erreurs, tantôt indiquant des muscles hors de leur place, tantôt les exprimant de la même manière dans une figure en mouvement que dans une figure en repos, chez un jeune homme délicat que chez un homme dans toute la vigueur de l'âge.

Et, comme Michel-Ange taillait ses figures avec la hardiesse d'une main sûre de son coup, qu'il se complaisait à faire ressortir sa connaissance de la charpente du corps humain, ses imitateurs voulurent aussi avoir cette touche fièrement assurée, et ce fut avec effronterie qu'ils *accusèrent* des formes fautives et dévoilèrent leur ignorance.

On voit dans la plupart de leurs tableaux des figures placées les unes au-dessous des autres, on ne sait sur quel plan; des têtes qui n'expriment rien; des personnages qui n'agissent point, à demi nus, et qui, ainsi que l'a fort bien dit Lanzi, ne font que montrer pompeusement, comme l'Entelle de Virgile : *Magna ossa lacertosque*.

Dans l'école romaine, au temps de Raphaël, tout, dans une composition, était sagement calculé, non-seulement la position des figures au moment de l'action, mais celle qu'elles devaient avoir eue immédiatement auparavant ou qu'elles allaient prendre; autour d'un personnage qui se baisse, on voit, vide encore, l'espace qu'il occupait; pas un geste, pas une attitude dont on ne puisse se rendre compte. C'est un des plus grands attraits, et un des principaux mérites de cette école, que, plus on analyse ses œuvres, plus on y découvre de beautés.

C'est absolument le contraire chez les imitateurs de Michel-Ange : plus on descend dans l'examen de leurs œuvres, plus on découvre d'ignorance et de prétentions. Le coloris, qui ne fut jamais une des qualités de l'école florentine, déchut encore, et le clair-obscur, la science du relief, si soigneusement cultivée jusqu'à la mort d'Andrea del Sarto, fut tout à fait négligée.

Michel-Ange put voir dans ses dernières années les rapides progrès de la décadence; seul il avait survécu à tous les grands artistes qui ont fait la gloire du siècle de Léon X; il se survivait à lui-même.

Il arrivait alors dans les beaux-arts ce qui était arrivé dans la littérature lorsque tous les poëtes se firent les imitateurs de Pétrar-

que: il y eut une telle uniformité de style, si peu modifiée par les divers degrés de leur talent individuel, que, entre tous ces pétrarquistes, il est presque impossible de faire aucune différence. Il en est de même à l'égard des imitateurs de Michel-Ange, et cette uniformité n'est pas un des moindres ennuis qu'inflige à l'amateur cette foule de médiocrités qui encombrent les galeries de peintures en Italie.

Vers le milieu du dix-septième siècle, la période de décadence eut un temps d'arrêt : c'est l'époque de Carlo Dolce. Déjà, vers la fin du siècle précédent, le Baroccio avait tenté de ramener l'école romaine dans une meilleure voie : Annibal Carrache et le Caravaggio, étant venus à Rome, donnèrent l'appui de leur talent à cette réforme. Le succès qui couronna momentanément leurs efforts engagea les peintres florentins à sortir de l'ornière dans laquelle leur école se traînait péniblement.

On reprit l'usage de modeler en cire et avec de l'argile ; on revint à l'étude de la nature ; l'influence du Correggio fit renoncer à ces grandes figures déchiquetées, à ces grands coups de pinceau qu'on prenait pour du Michel-Ange ; cette réforme tentait d'unir la correction florentine à la grâce et au relief de l'école lombarde. L'esthétique, qui était la base de l'école bolonaise, se répandait partout en Italie.

Deux artistes, qui ne tiennent pas un rang très-élevé dans l'histoire de la peinture, Sasso Ferrato — 1605-1685 — et Carlo Dolce — 1616-1686 —, marquent cette époque. Tous deux n'ont traité que des sujets extrêmement simples : ce sont toujours des Madones, des *Ecce homo*, des Saints en adoration ; l'expression est en parfaite harmonie avec les sujets : c'est la douleur résignée du chrétien, l'extase religieuse, la béatitude, ou bien le calme parfait d'une âme en paix avec elle-même et avec le monde.

Chez Carlo Dolce, il y a une disposition à la sentimentalité qui n'a pas nui à sa popularité : c'est un genre qui plaît assez à la foule. Sasso Ferrato a visé plus haut : il s'est rapproché des grands maîtres par l'élévation de la pensée ; mais ces deux peintres, par cela même qu'ils sont les artistes les plus renommés entre tous leurs contemporains, par l'extrême simplicité des sujets qu'ils ont traités et le mérite très-modeste auquel ils ont visé, prouvent combien, au dix-septième siècle, l'art était déjà descendu des

hauteurs où Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci l'avaient élevé.

Il faut chercher la cause de cette décadence ailleurs que dans l'école; elle ne se manifesta pas seulement à Rome et à Florence, mais dans toute l'Italie, alors que chez les autres nations les beaux-arts commencèrent à briller du plus pur éclat.

Et ce ne sont pas seulement les beaux-arts qui s'abâtardirent, mais tout ce qui appartenait, de loin ou de près, au règne de l'intelligence. Plus la culture intellectuelle exigeait de liberté et d'élévation dans la pensée, plus elle s'affaiblit et dégénéra, pour disparaître enfin totalement. Ainsi la littérature est plus avilie que la peinture et la sculpture, et, parmi les beaux-arts, le seul qui ne déchoit pas, disons mieux, le seul qui entre dans une époque de progrès, c'est la musique. L'esprit se réfugiait dans des jouissances où l'inquisition religieuse et politique ne pouvait trouver rien de suspect; la musique n'avait pas à craindre des procès de tendance[1].

C'est donc dans l'état politique de l'Italie qu'il faut chercher les causes d'une décadence si prompte et si complète au dix-septième siècle, qu'elle n'étonne pas moins que la rapidité et l'éclat du développement des beaux-arts dans le siècle précédent.

Que la mort de Raphaël, la peste qui décima la population en 1525, le sac de Rome, qui ruina, deux ans plus tard, l'État et les particuliers, aient mis fin à l'école de Raphaël, cela est facile à comprendre; mais pourtant, en 1545, Rome voyait Michel-Ange terminer son *Jugement dernier*, à la chapelle Sixtine. Florence, qui avait subi dans les dix dernières années du quinzième siècle une révolution et l'invasion étrangère, ouvrait peu d'années après — 1504 à 1506 — l'immortel concours entre Léonard de Vinci et Michel-Ange, et les artistes les plus illustres commençaient dans cette ville leur glorieuse carrière. Les grandes catastrophes qui signalèrent la fin du quinzième siècle et le commencement du seizième n'avaient donc pas eu pour conséquence la ruine des beaux-arts.

[1] Ce fut en 1594 que le poëte florentin Rinuccini fit avec trois musiciens un premier essai de drame lyrique; il ne s'agissait encore que de récitatifs, sans mélodies ni morceaux d'ensemble. Le premier opéra proprement dit a été composé par ce même Rinuccini en 1600, à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis. — Le fameux *Miserere* d'Allegri, qu'on chante dans la chapelle Sixtine aux solennités de Pâques, a été composé très-peu d'années après. Palestrina venait de mourir.

D'où vient donc cette décadence, d'autant plus remarquable, qu'elle s'accomplit lorsque la tranquillité publique fut complétement rétablie et s'étendit sur l'Italie entière? Comment expliquer qu'aucun nouveau talent ne soit venu remplir les vides que la mort faisait chaque année dans les rangs de cette génération d'artistes qui illustrèrent les pontificats de Jules II et de Léon X?

L'abaissement intellectuel de cette Italie qui avait précédé de plus d'un siècle dans la voie du progrès les nations les plus éclairées de l'Europe a été le résultat d'une politique qui s'est continuée jusqu'à nos jours. Sous la double influence de l'Espagne et de l'Autriche, les Italiens perdirent toute indépendance. Je ne parle pas ici de l'indépendance politique de la nation, mais de l'indépendance morale chez les individus, bien autrement importante; car l'existence politique peut momentanément disparaître, sans que la nationalité périsse avec elle; mais, si un peuple perd toute liberté de pensée, si le despotisme ne lui laisse plus que la vie extérieure, il tombe dans cet excès d'abaissement où tout ressort intellectuel est brisé, et, si la liberté s'offre de nouveau, elle ne trouve plus que des esclaves et des eunuques, dignes de célébrer ses saturnales, mais incapables de rétablir son culte.

Il est vrai que les règnes de Charles-Quint et de Philippe II correspondent à la période la plus brillante dans l'histoire des beaux-arts; l'un et l'autre de ces deux monarques absolus leur accordèrent une éclatante protection; un grand nombre des plus beaux tableaux des écoles de Rome, de Florence et surtout de Venise, ont été longtemps enfouis dans les palais royaux de l'Espagne; Philippe II les accaparait avec cet égoïsme jaloux qui croit que partager ses jouissances, c'est lui en dérober une partie; mais Charles-Quint ne se contentait pas de payer magnifiquement les artistes, il affectait de les surcharger de distinctions; il mettait une sorte de coquetterie dans les témoignages de respect, le mot n'est pas trop fort, qu'il prodiguait au Titien; on a souvent raconté que, lorsque l'empereur paraissait avec lui en public, c'est l'artiste qui occupait la place d'honneur.

Il n'en est pas moins vrai que c'est à ces deux souverains, à Philippe II surtout, qu'il faut faire remonter l'influence délétère qui corrompit ou dessécha en Italie les sources du progrès intellectuel.

Au commencement du siècle, Naples — 1500 — et la Sicile, —

1504, — bientôt après Milan — 1535, — tombèrent sous la domination de l'Espagne; les duchés furent en quelque sorte sous sa dépendance; Rome ne tarda pas à entrer dans le même système. Ce ne fut pas seulement la force des armes qui amena cette unité dans des vues de répression et d'asservissement; ce fut un système de corruption, une influence occulte, une action incessante des gouvernements sur la société. L'inquisition en fut le principal instrument.

La violente commotion que la Réformation donna au monde politique et intellectuel se fit plus particulièrement sentir à la fin du règne de Charles-Quint; le concile de Trente, par ses discussions, ses difficultés croissantes, ses hostilités, même envers le saint-siége, faisait sentir le danger et l'impuissance de ces sortes d'assemblées constituantes où tout est remis en question. Le doute et le dégoût amenèrent la lassitude et préparèrent chez les peuples le triomphe du despotisme.

Philippe II fut le parfait modèle de cette politique persévérante, inflexible, astucieuse et cruelle, qui anéantit toute liberté, tout germe d'indépendance. Ses successeurs, Philippe III et Philippe IV, suivirent le même système, et les papes, surtout Paul IV, Pie IV et Pie V, qui régnèrent dans la seconde moitié du seizième siècle, élus par le crédit de l'inquisition, secondèrent l'établissement du despotisme.

L'armée impériale, après un siége d'un an, s'était emparée de Florence — 1530 — et avait imposé à la Toscane, à titre de grands-ducs héréditaires, les nouveaux Médicis, plus célèbres par leurs vices que les anciens ne l'avaient été par leurs talents. Ils ne furent pas les moins ardents à favoriser un système si sympathique à leurs penchants, et si utile à leurs intérêts.

Le gouvernement de Venise suivit une politique cauteleuse qui ménagea toutes les puissances; il avait dans les institutions de la république d'énergiques moyens de répression, et il en usa pour asservir le peuple.

Ainsi l'Italie tout entière se trouva, vers la fin du seizième siècle, dans la dépendance absolue d'un pouvoir jaloux d'anéantir les derniers germes de la liberté civile et religieuse, jusque dans la pensée individuelle.

Mais ce n'est pas d'un seul coup qu'on peut obtenir un pareil résultat. La vive et forte impulsion que Jules II et encore plus Léon X avaient imprimée aux lettres, aux sciences et aux arts, au

progrès intellectuel dans toutes les branches, ne s'était pas arrêtée aussitôt qu'avait cessé l'influence qui lui avait donné naissance; elle ne s'affaiblit que graduellement; le calme de la mort s'établit peu à peu.

La malédiction qui s'étend sur les troisième et quatrième générations est plus particulièrement évidente dans les annales des peuples dont les institutions n'ont pas été conçues dans un esprit de justice, de bienveillance et de vérité, disons le mot, dans le véritable esprit du christianisme. Philippe II avait fait prévaloir son système dans la presque totalité de l'Italie; mais c'est seulement au dix-septième siècle, c'est-à-dire à la troisième génération, que l'abaissement moral et intellectuel des Italiens fut complet. Cette Italie, qui présentait au philosophe, au savant, à l'artiste, de si riches études, des champs si fertiles, des récoltes si vivifiantes, devient alors semblable à ces steppes habitées par des peuples à qui toute culture est inconnue : les troupeaux y trouvent leur pâture, mais c'est à peine si quelques fleurs croissent çà et là, étiolées, sans parfum et sans utilité.

Les paroles de Sismondi, faisant le tableau de la littérature italienne au dix-septième siècle, s'appliquent également bien aux beaux-arts : « Une oppression systématique et cruelle tua la pensée, et l'Italie ne produisit plus, pendant cent cinquante ans, que de froids et misérables copistes qui se traînèrent sans inspiration sur les traces de leurs devanciers, ou des esprits faux et prétentieux qui prirent l'exagération pour la grandeur. Ce fut le règne du mauvais goût qui s'efforçait de couvrir la stérilité. » Cet abaissement, disons mieux, cet avilissement dans les lettres, se reproduisit dans tout ce qui tient à la vie intellectuelle; les beaux-arts eurent aussi leurs Marini et leurs Achillini.

La peinture, la sculpture et les lettres, ont un seul et même foyer d'inspiration : la pensée est le flambeau qui illumine l'artiste aussi bien que le poëte et l'orateur; et, si le despotisme restreignit moins le champ des beaux-arts que celui de la littérature, il lui enleva également sa fécondité.

DU PAYSAGE

C'est un fait digne de remarque, qu'avant le seizième siècle le paysage occupait une place encore si inférieure, que c'est à peine si on peut le citer dans l'histoire de la peinture, même comme accessoire.

L'Église, presque exclusivement, faisait travailler les peintres; les riches et les puissants ne songeaient pas encore à orner leurs demeures par des œuvres de pure fantaisie; mais le clergé élevait chaque jour de nouveaux autels, et les décorait des images propres à stimuler la dévotion des fidèles. La peinture était donc uniquement religieuse, et, par conséquent, ne représentait que des figures.

Quelquefois, mais rarement, le fond des tableaux était un paysage; dans le musée du Louvre, il y a un tableau de Van Eyck[1], le *Couronnement de la Vierge*, avec un fond d'architecture; entre les colonnes, on voit un paysage dont les différents plans sont bien indiqués. Cette œuvre est probablement de l'année 1430.

On trouve de semblables essais dans les œuvres de Mantegna, du Pérugin, de Jean d'Udine, de Polydore de Caravaggio, etc., etc.; leur importance est tout à fait secondaire. Nous pouvons donc établir comme un fait incontestable que, depuis la Renaissance, tous les efforts des peintres s'étant dirigés vers l'étude de la figure, le paysage au temps de Raphaël ne formait pas une branche distincte.

Ce ne fut qu'à la suite et par l'effet de l'impulsion donnée par Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, et surtout par le déve-

[1] Jean de Bruges, le premier qui ait pratiqué la peinture à l'huile.

loppement de l'école vénitienne, que le paysage, ainsi que toutes les autres branches de la peinture, telles que les scènes familières, les marines, les sujets mythologiques, la nature morte, les bambochades, etc., prit rapidement une importance presque égale à celle du haut style. Le changement qui s'était opéré dans les idées religieuses ne fut pas sans influence sur cette direction de l'art.

C'est à l'école vénitienne qu'appartient le mérite d'avoir ouvert cette nouvelle carrière. Giorgione et le Titien, et, après eux, le Bassano et le Tintoret, c'est-à-dire les plus grands maîtres de cette brillante école, commencèrent ce qu'on a appelé depuis le *paysage historique*. Dès le début, le Titien fit le chef-d'œuvre du genre; c'est le magnifique tableau du *Martyre de saint Pierre, dominicain*, qui décore l'église San Giovanni et Paolo, à Venise.

Dans cette peinture, l'importance du paysage est égale à celle des figures; mais il y a une autre particularité qui fait de ce tableau l'un des monuments les plus remarquables dans l'histoire de l'art, c'est l'abaissement de la ligne horizontale. Accoutumés que nous sommes aux productions de l'art moderne, il n'y a, dans ce fait, rien qui étonne au premier moment; l'aspect de ce magnifique tableau est en harmonie si parfaite avec ce que nous avons l'habitude de voir, que l'amateur ne se doute pas qu'il y ait là un mérite extraordinaire.

Avant le Titien, les paysages ressemblaient assez à ce que nous voyons en ce genre dans les peintures chinoises, où toutes les lignes montent, de telle sorte que les plans, au lieu de fuir, s'élèvent les uns au-dessus des autres; la perspective linéaire, science toute nouvelle au quinzième siècle, n'était pas généralement appliquée à toutes les branches de la peinture; l'architecture seule, par ses formes positives, semblait susceptible d'une application des règles de la géométrie; il ne venait pas à la pensée que le ciel, dans les formes vagues des nuages, le paysage, composé d'objets dont la nature et la place qu'ils occupent semblent déterminées par le caprice, fussent également soumis aux lois de la perspective. Dans les premiers essais de paysage, la ligne horizontale est placée très-haut, sans doute parce que l'artiste croyait s'assurer par là un plus grand développement de son sujet; l'ensemble de la peinture présentait l'aspect d'une vue topographique, prise à vol d'oiseau, au lieu d'une scène pittoresque, dans laquelle le

spectateur est, pour ainsi dire, introduit, comme si lui-même en faisait partie.

Il résultait de cette position élevée de la ligne horizontale mille obstacles aux beaux effets de la perspective et du jeu des ombres et de la lumière. Le Titien choisit un sujet qui fut la démonstration victorieuse des erreurs de l'ancienne école et de la supériorité de son nouveau système. Le tableau représente un paysage vu de hauteur; sur la droite, des arbres immenses s'élancent vers la voûte des cieux; au centre et sur la gauche, un terrain creux, sauvage, qui fait pressentir au delà une descente qu'on ne voit pas et qui doit séparer le lieu où se passe l'action des montagnes dont on aperçoit seulement la cime dans le lointain. La composition est d'une extrême simplicité, et l'on peut dire qu'à l'inverse de ce qui s'était fait jusqu'alors ce tableau offrait à l'imagination beaucoup plus d'objets qu'il n'en montrait en réalité. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

L'école vénitienne était plus particulièrement propre à cultiver un genre où les richesses du coloris peuvent se développer en toute liberté, et qui ne restreint pas l'artiste dans les limites d'un dessin rigoureusement sévère ni dans celle d'une vérité matérielle, comme c'est le cas pour la figure humaine.

Déjà le maître du Titien, G. Bellini, avait fait quelques paysages; il y a de lui, à Rome, dans la galerie Camuccini, un tableau intitulé le *Repos des dieux*, qui est une des belles productions qu'on puisse voir en ce genre.

Cependant ces premiers essais, quelque grand qu'eût été leur succès, ne furent suivis presque d'aucun résultat; l'école vénitienne ne s'en occupa qu'accidentellement; ce furent des étrangers qui recueillirent les fruits des travaux de Giorgione et du Titien.

En Italie, ce fut à Rome que le paysage prit enfin tout son développement. Ce genre y fut porté par un Lombard, MUZIANO — 1528-1590 ou 92, — élève de l'école de Venise, et surnommé le *jeune homme aux paysages*, parce qu'il fut le premier à traiter le paysage comme sujet principal d'une peinture. On lui donna la direction des travaux du Vatican,

Un peintre flamand, PAUL BRIL — 1554-1626, — arriva à Rome

presqu'à la même époque que Muziano; son frère aîné, établi avant lui dans cette ville, avait orné de paysages quelques salles du Vatican. Paul fut chargé de décorer en ce genre cette partie du palais qui est désignée sous le nom de « Tour aux vents. » Ses œuvres y existent encore; il y a aussi de lui, à Sainte-Marie-Majeure, des paysages supérieurs à ceux du Vatican; mais il suffit d'un seul coup d'œil pour reconnaître combien les productions de ce premier paysagiste sont encore loin des chefs-d'œuvre de ce genre que les deux Poussin et Claude Lorrain produisirent cinquante ans plus tard.

Les Hollandais et les Flamands arrivaient en foule en Italie : il s'en trouvait dans toutes les écoles. Les deux frères Bril, introduisant à Rome la culture du paysage, n'avaient fait que rapporter à sa source un genre de peinture qu'ils avaient étudié dans leur patrie. Il y avait eu, parmi les élèves de Raphaël, un artiste de Bruxelles, nommé Van Orley, qui, avant de venir à Rome, avait étudié le paysage à Venise. C'est lui que Raphaël chargea de surveiller la fabrication des tapisseries commandées à Bruxelles d'après ses célèbres cartons. De retour dans son pays, Van Orley y fut bientôt rejoint par un autre de ses compatriotes, Van Oost, élève du Tintoret. Ces deux artistes répandirent dans les Flandres le goût du paysage; les Bril sortirent de leur école pour aller s'établir à Rome.

Paul Bril fit du paysage un genre tout à fait distinct, et c'est à dater de ce peintre qu'on peut en tracer l'histoire sans interruption jusqu'à nos jours.

Les progrès dont l'art lui fut redevable reçurent une nouvelle impulsion du concours d'Annibal Carrache, dont le coloris plus animé, le pinceau plus noble, l'imagination plus féconde, donnèrent à cette branche des beaux-arts toute son importance. L'école de Bologne, et plus particulièrement le Dominiquin, l'Albano et les deux Mola, suivirent cette impulsion. Il s'établit une sorte de lutte, de rivalité, entre les Italiens et les Flamands.

Les premiers étaient des artistes décidément supérieurs aux seconds; mais, imbus des idées de l'école de Raphaël sur le haut style, ils ne cherchèrent pas tant la vérité, dans un genre où elle doit toujours dominer, que des beautés de convention.

Les Flamands, au contraire, se firent naturalistes. C'était leur tendance dans les compositions historiques et religieuses; elle de-

vait l'être à bien plus forte raison dans des sujets que la nature leur offrait souvent si complets, qu'il n'y avait plus qu'à les copier.

Elzheymer, né en 1574, leur chef, créa ce style que les écoles hollandaise et flamande ont poussé jusqu'à une merveilleuse perfection. Il a excellé dans les clairs de lune. Son chef-d'œuvre est une *Fuite en Égypte*, petit tableau qui offre le jeu de trois lumières : au centre, la sainte famille traverse à gué une rivière, à la lueur d'une branche de pin allumée que tient saint Joseph ; vers la gauche, des bergers se chauffent auprès d'un feu, tandis que des troupeaux paissent sur la lisière d'une forêt éclairée par la lune, qui se reflète dans les eaux, dont la surface limpide est d'une admirable transparence[1].

Pœlenbourg et Breughel, qui fut appelé à Milan pour diriger l'Académie de peinture, se vouèrent avec un grand succès à la peinture du paysage. Mais nous sommes arrivé à l'époque où les deux Poussin, Claude Lorrain et Salvator Rosa éclipsent tous les autres artistes par l'éclat de eur renommée.

Nicolas Poussin est né en Normandie, aux Andelys, en 1594, d'une famille noble, sans fortune et sans crédit. Il eut à surmonter tous les obstacles et tous les dégoûts que la misère oppose aux débutants dans une carrière qu'il faut parcourir longtemps avant d'y recueillir aucun fruit. Sa vocation était ardente, et son courage inébranlable. Deux fois il se mit en route pour Rome, et deux fois les forces et l'argent lui manquèrent en chemin. Il avait étudié Raphaël et Jules Romain dans les gravures de leurs œuvres[2]; Poussin, jeune, artiste obscur, mais déjà d'un talent mûr, fit la connaissance du chevalier Marini, alors le commensal de Marie de Médicis, et il fut chargé par le poëte italien d'illustrer (le mot n'était pas encore inventé, mais Poussin fit une véritable illustration) son poëme d'*Adonis*. De là une relation d'amitié qui profita à Poussin lorsque, enfin, arrivé à Rome en 1624, il y retrouva Marini, qui le fit connaître aux protecteurs des arts. Pendant longtemps encore, il fut réduit à vendre ses productions à vil prix, pour avoir de quoi vivre. Il étudia avec la plus sérieuse atten-

[1] Galerie du Louvre, nº 159.
[2] Probablement celles de Marc-Antonio.

tion les ouvrages de Raphaël, du Titien, et principalement ceux du Dominiquin, pour lequel il eut toujours une prédilection prononcée.

Enfin il eut des commandes importantes; il fit la *Mort de Germanicus*, la *Peste des Philistins* et les *Sept Sacrements*, ouvrages qui lui firent une si belle réputation, que Louis XIII le rappela en France, le nomma son premier peintre, et lui accorda, avec le logement au Louvre, une pension de trois mille livres.

Il semblait que les rudes épreuves par lesquelles Poussin venait de passer étaient finies; il se crut heureux, et commença les peintures de la galerie du Louvre, qui devaient représenter les *Travaux d'Hercule*. Mais bientôt des jalousies et des intrigues d'artistes[1] le dégoûtèrent à ce point qu'il retourna à Rome — 1642 — et n'en revint plus.

Ce n'est pas seulement pour avoir fait le *Testament d'Eudamidas*, *Moïse trouvé sur les eaux*, la *Chute de la manne dans le désert*, le *Jugement de Salomon*, la *Femme adultère*, la *Peste chez les Philistins*, etc., etc., que Poussin s'est placé au rang des artistes les plus célèbres; il mériterait encore cette place, n'eût-il fait autre chose que ses paysages.

En effet, Nicolas Poussin est généralement reconnu pour le créateur d'un style dont on trouve, à la vérité, la première idée dans les paysages du Dominiquin, mais qu'il s'est approprié par l'originalité, la grandeur et la noblesse de ses conceptions, élevant le paysage à la hauteur des compositions historiques.

Son style, dans lequel il a eu des imitateurs et jamais de modèles, ne consiste pas à composer des paysages dont les détails, les accessoires aussi bien que l'ensemble sont de pure imagination, ni à choisir de beaux sites pour les copier fidèlement et y introduire des personnages historiques.

Poussin avait un tout autre système. Il étudiait la nature dans tous ses détails et dans toutes les circonstances : arbres, rochers, broussailles, plantes, courants d'eau, fabriques, ciel, tout, absolument tout, était pour lui le sujet d'études faites sur place avec un soin extrême. En général, ces études ne furent que des dessins, cela se comprend aisément à la faiblesse du coloris.

[1] Simon Vouet, qui avait étudié en Italie sous le Caravaggio, en fut le principal instigateur.

Il se meublait ainsi la mémoire d'une telle abondance de matériaux, qu'il était sûr d'établir une parfaite harmonie entre le lieu de la scène et le sujet, sans jamais manquer à la vérité.

Doué d'un esprit observateur et contemplatif, aimant passionnément la solitude, nourri de la lecture des poëtes et des historiens, et joignant à une grande variété de connaissances un goût sûr et délicat, Nicolas Poussin devait se frayer un chemin à lui. Comment ne pas reconnaître dans ses paysages les belles inspirations d'un génie créateur et les réminiscences fidèles d'un observateur attentif, qui, heureusement combinées, reproduisent une nature, idéale par son caractère grandiose, mais frappante de vérité par la forme des objets?

Le tableau de *Diogène jetant son écuelle* en est un parfait modèle. Quelle richesse dans la composition! quelle majesté dans l'ensemble! Si l'on examine en détail les diverses parties de cet ensemble, que de beautés réunies! La simplicité du sujet, l'expression du principal personnage, la pureté de la lumière, la limpidité des eaux, la variété et l'élégance des arbres, le style des fabriques, le balancement des lignes, la perspective linéaire et aérienne, la franchise de l'exécution, en un mot, tous les mérites, y compris celui du coloris, qui ne se retrouve pas dans les autres peintures de Poussin, mettent celle-ci en première ligne dans le paysage historique.

Comme fidèle imitation de la nature, il faut citer particulièrement cette tempête où l'on voit l'éclair sillonner la nue; la foudre brise un arbre en éclats, et renverse des bœufs attelés à un chariot, dont le conducteur, saisi d'effroi, s'est précipité à terre.

Pyrame et Thisbé offre un effet analogue; l'impétuosité du vent fait ployer les arbres, et des rayons de soleil, qui, par une échappée entre les nuages, frappent une ville bâtie sur les hauteurs, répandent sur ce plan éloigné une lumière d'autant plus vive, qu'elle est en opposition avec la teinte généralement sombre du tableau [1].

Ainsi que Raphaël, Nicolas Poussin ne vise pas à charmer l'esprit, mais à élever l'âme; il ennoblit les moindres sujets, et sait répandre dans ses paysages cet attrait que la nature a pour les esprits enclins à la réflexion et à la philosophie. C'est là son principal mérite et la cause de la grande renommée qu'il s'est acquise, en dépit d'un coloris peu séduisant.

Toutefois, puisque je suis ramené sur ce point, il est juste de

[1] *Du Paysage*, par des Perthes.

dire que les tableaux de Nicolas Poussin n'ont sûrement pas été, dès le premier jour, aussi ternes qu'ils le paraissent aujourd'hui; les couleurs ont poussé au noir, et, quoique ces peintures n'aient jamais eu l'éclat du coloris de Claude Lorrain, il paraît certain qu'elles avaient, du moins dans leur jeunesse, de la fraîcheur et de la transparence.

Nicolas Poussin avait acquis cette culture intellectuelle sans laquelle le talent du peintre, même du paysagiste, est toujours incomplet. Il était poëte, historien, philosophe, et c'est à cette source qu'il puisa la chaleur, le sentiment et la science, qui donnent la vie aux œuvres de l'artiste et lui assurent l'immortalité.

Dans son *Polyphème*, l'originalité piquante du paysage, dont l'aspérité pittoresque caractérise les beaux sites de l'antique Sicile, fait de ce tableau l'une des plus charmantes compositions de ce style poétique qui reporte l'imagination aux temps de la mythologie.

Dans un autre tableau il représente Athènes, dominée par l'Acropolis : ses principaux monuments montrent sa splendeur; mais, sur le premier plan, en un lieu solitaire et retiré, près d'une fontaine cachée sous d'épais ombrages, une femme de Mégare vient cacher les restes inanimés de Phocion, auxquels son ingrate patrie refuse même la sépulture, à lui, qui l'avait défendue par sa vaillance et honorée par ses vertus! Voilà quelles associations d'idées Poussin se plaît à faire naître.

A la simplicité des moyens que parfois il emploie, et dont la puissance ne saurait cependant être méconnue, on ne peut se méprendre sur la véritable intention de l'artiste, qui est de laisser au spectateur le soin de découvrir lui-même le sens que renferment ses compositions, et d'ajouter à l'effet par ses propres réflexions.

Par exemple, dans son *Paysage d'Arcadie*, pour faire envisager, au milieu de ce paradis terrestre, à quoi aboutissent les projets de félicité dont se berce le cœur de l'homme, il ne présente pas la mort sous une forme qui troublerait la belle harmonie du tableau, il découvre une pierre tumulaire avec cette simple inscription : *Et in Arcadiâ ego*, qui frappe les regards de deux jeunes pasteurs; ils erraient dans le vallon, se racontant leurs amours; ils s'arrêtent devant cette pierre, et les pensées sérieuses remplacent sur leurs fronts les riantes illusions du jeune âge.

Cet exemple résume très-clairement la nature du talent de Ni-

colas Poussin, et me dispense d'entrer dans une énumération qui tournerait au catalogue.

Mais il est encore une œuvre que je dois mentionner, car elle renferme ce tableau du *Déluge*, une des belles pages dans l'histoire de la peinture, et que les Français considèrent même comme la plus belle en ce genre.

Le duc de Richelieu lui avait demandé quatre tableaux représentant les *Saisons*; Poussin prit pour sujet du *Printemps* « Adam et Ève dans les paradis terrestre, » jeunesse, bonheur et innocence; l'*Été* fut l'entrevue de Booz et de Ruth; l'*Automne*, les fruits de la terre promise, « les messagers rapportent la fameuse grappe de raisin; » le *Déluge* représenta l'*Hiver*.

Poussin n'a pas commis, en traitant un si vaste sujet, la faute que j'ai reprochée au *Jugement dernier* de Michel-Ange, et à la *Gloire du paradis* du Tintoret. Il n'a pas tenté de faire une peinture apocalyptique : tout le genre humain englouti sous les écluses des cieux. -- Non; l'arche de Noé est portée sur les plus hautes eaux, à peine éclairées par les faibles lueurs d'une lune à demi effacée; ici l'épisode d'une famille qui périt; là, le serpent, emblème du mal, qui s'efforce d'atteindre les derniers sommets dominant encore ces eaux qui couvrent et les villes et les campagnes; au centre une barque qui s'engloutit. Ce tableau ne se décrit pas, car aucune parole ne peut rendre l'effet de la teinte sombre et uniforme qui le recouvre.

Nicolas Poussin mourut le 19 novembre 1665[1]. Sa vie avait été celle d'un homme de bien, d'un vrai philosophe, cultivant l'art par amour de l'art; faisant du bien sans chercher la reçonnaissance; vivant dans la médiocrité, sans gloriole et sans envie. Il s'était marié en 1629, et, n'ayant point d'enfants, il avait en quelque sorte adopté un des jeunes frères de sa femme, Gaspard Duguet, connu sous le nom de Guaspre, et plus encore sous celui de Poussin, qu'il prit par affection pour Nicolas.

Claude Lorrain — né en 1600, à Chamagne, près de Mirecourt, en Lorraine, mort en 1682, — ou plutôt Claude Gélée, car tel est son véritable nom, comparé à Gaspard Poussin et à Salvator Rosa, est celui de ces trois peintres dont le mérite est le plus générale-

[1] *Vie de N. Poussin*, par Castellan, par Gault. — *Du Paysage*, par des Perthes.

ment reconnu, le plus populaire, quoique de son vivant la renommée de Salvator Rosa ait eu plus d'éclat que la sienne.

Toutes les biographies du Lorrain racontent que, son père l'ayant mis en apprentissage chez un pâtissier, il se montra si stupide, que jamais il ne put apprendre à pétrir la pâte, pas même à bien chauffer le four. On voulut en faire un prêtre; mais, si Claude ne pouvait apprendre à chauffer un four, il était plus difficile encore de lui enseigner le latin. Son incapacité, ne laissant aucun espoir, le rendit à charge à ses parents, qui vivaient dans la pauvreté; ils le lui firent cruellement sentir. La maison paternelle devint insupportable à l'enfant, il prit la fuite et arriva chez son frère, à Fribourg, en Brisgau; celui-ci, graveur sur bois, lui enseigna les premiers rudiments de son métier; Claude montrait sur ce point un instinct et une ardeur qui lui firent faire de rapides progrès dans le dessin. Il avait alors douze ou treize ans.

Quelques années plus tard, il se remit un beau jour en route, avec deux ou trois pauvres peintres qui entreprenaient ensemble le pèlerinage de Rome.

Dans cette nouvelle société, Claude déploya des talents que son père n'avait pas su découvrir; la nature l'avait fait naître cuisinier, et Agostino Tassi[1], ce galérien peintre qui, libre encore, faisait déjà de fort belles marines, le prit à son service, en lui donnant double paye pour être à la fois son cuisinier et son broyeur de couleurs.

Ce fut dans l'atelier de ce maître que Claude Gelée reçut les premières inspirations de la peinture. Mais, avant d'en tirer parti, il mena encore pendant plusieurs années une vie vagabonde, qui paraît avoir eu pour lui de grands charmes. On le retrouve en 1628 ou 1629 à Nancy, occupé à peindre la voûte d'une église. Il avait parcouru l'Allemagne lorsqu'il reprit la route de l'Italie; une tempête le jeta sur les côtes de Civita Vecchia. Il avait trente ans lorsqu'il revint à Rome, où il devait passer le reste de ses jours.

Cet artiste, qui allait se trouver tout à coup l'une des célébrités du jour, admis dans la société intime des personnages les plus éminents, ne savait pas même écrire son nom. Dans sa vieillesse, malgré ses rapports journaliers avec l'élite de la société, il n'avait acquis aucune instruction quelconque.

[1] Voyez tome Ier au chapitre *de la Décadence de l'école romaine*.

En 1630, lorsque Claude Lorrain revint à Rome, tout ce qu'il avait appris sous les différents maîtres qu'il venait de servir lui suffisait à peine pour débrouiller ses idées; quel succès pouvait-il donc espérer dans une ville où les talents et le savoir étaient appréciés avec discernement, où les artistes accouraient de toutes les contrées pour s'y perfectionner, pour y recevoir les encouragements dus à leurs efforts, ou les récompenses méritées par leurs talents?

Sans moyens d'existence et sans talent, tout accès à la fortune et à la considération publique semblait devoir lui être interdit, et cependant il était à la veille d'acquérir l'une et l'autre de la manière la plus brillante; il allait sortir tout à coup d'une obscurité si profonde, que jamais un rayon du soleil de la prospérité ne semblait pouvoir y pénétrer, et se montrer sur le théâtre du monde comme le favori de la fortune et de la renommée.

Celui qui n'avait pas eu assez d'intelligence pour faire une tarte ou réciter une homélie allait résoudre, par une sorte de révélation, les problèmes les plus difficiles, et jusqu'alors insolubles, de la perspective aérienne. Cet artiste, dont l'intelligence obtuse avait repoussé jusqu'aux premiers rudiments de l'école primaire, allait montrer un goût exquis, toujours infaillible, dans le choix et l'harmonie des diverses parties de la nature la plus riche, sous le ciel le plus lumineux, le plus étincelant. Ai-je eu tort de dire que l'imbécillité de Claude Lorrain devait faire considérer son génie artistique comme une révélation plutôt que comme le résultat de l'étude et de la réflexion?

Jamais Claude Lorrain ne peignit d'après nature, mais souvent il passait des heures entières à contempler la campagne, et il revenait ensuite chez lui peindre de souvenir. Il effaçait continuellement son travail, glaçait tous ses fonds, et recouvrait l'ouvrage de la veille.

L'habitude de contempler la nature, une sorte d'instinct à la bien choisir, et sa persévérance à comparer attentivement les divers effets de la lumière, selon les différentes heures du jour, l'initièrent enfin aux secrets des phénomènes qui frappaient sans cesse ses regards; son intelligence en fait d'art se développa tout à coup, son imagination s'agrandit, et ses ouvrages le placèrent de prime abord au premier rang des plus célèbres paysagistes.

Cet exemple de Claude Lorrain, à demi imbécile et grand peintre, n'est pas unique dans l'histoire des beaux-arts; mais c'est le plus remarquable, en raison du talent de l'artiste, de sa renommée et des sujets qu'il a traités. Au point de vue de la psychologie, il en est un autre, beaucoup moins connu, mais tout aussi extraordinaire : c'est celui de Mind, peintre bernois, à peu près crétin, et que dans toute l'Europe les amateurs ont connu sous le nom de *Raphaël des chats*. On trouve ses dessins dans les plus belles collections; ils se sont vendus à des prix énormes, et pourtant cet artiste était un idiot, à qui il ne restait pas même assez d'intelligence pour veiller à ses propres besoins[1].

Dans sa trente-sixième année, Claude grillait des côtelettes et broyait des couleurs; dix ans plus tard, il était l'ami de l'élégant cardinal Bentivoglio, le favori d'Urbain VIII; courtisé de celui que tout le monde courtisait, le chevalier Bernini; enfin le peintre à la mode parmi l'aristocratie de l'Europe. « Sa galerie, dit un de ses historiens, était fermée à tous ceux qui n'occupaient pas le plus haut rang dans l'État. Le pape, les souverains, les princes, avaient seuls le droit d'aspirer aux productions de son pinceau. Ses prix énormes bornaient ses acheteurs aux possesseurs de richesses énormes, et le public était de fait exclu du marché de ses tableaux, dont trois papes et deux souverains se disputaient le monopole. »

Les compositions de Claude Lorrain sont, en effet, les plus riches et les plus savantes que l'on connaisse.

Dans un espace en général assez restreint, il offre aux regards du spectateur une immense variété d'objets; il fait naître une telle multitude de pensées, d'impressions, qu'il faut s'arrêter à une foule de détails; ses lointains sont à une distance immense; ses accessoires sont choisis avec un goût qui tient de l'inspiration; tout y est naturel; tout enchante un amateur; tout instruit un artiste. Il n'y a point d'effet de lumière qu'il n'ait imité; les changements successifs du jour ne sont chez aucun peintre aussi bien rendus que chez lui.

Mais quelle description pourrait donner seulement un faible aperçu des talents d'un paysagiste qui, choisissant habituellement pour sujets de ses compositions les moments où la nature se

[1] Il est mort de misère, exploité par des brocanteurs, qui le tinrent enfermé dans un grenier, le faisant travailler beaucoup et manger fort peu.

montre avec le plus d'éclat, n'a pas craint de lutter contre les plus grandes difficultés de l'art, et, sans recourir à aucun moyen factice, à aucune opposition exagérée, est parvenu à s'approcher de la perfection de son modèle, et à rendre ses plus sublimes beautés.

Claude Lorrain, uniquement épris des scènes paisibles, n'a pas pris pour sujets les grands bouleversements de la nature, les tempêtes, les inondations, les désastres; ses tableaux n'éveillent que des émotions douces. Il suivait en cela les impressions de son caractère doux et contemplatif. Fidèle à la vérité, ne cherchant pas à être autre chose que ce que la nature l'avait fait, il atteignit à la perfection en obéissant à ses instincts.

Hélas! c'est une vérité bien rebattue, bien banale et bien inutile à dire, une vérité que la vie de Claude Lorrain démontre à chaque page, mais qui ne profite qu'aux *simples* comme lui, que, pour être grand, l'artiste doit avant tout être vrai. L'ambition de frapper l'imagination a fait plus de peintres de décors que de paysagistes; il n'est pas donné à tous ceux qui manient un pinceau de pouvoir embellir la nature en lui restant fidèle, et mieux vaut encore être vrai et prosaïque comme Vynantz, que de faire violence à ses instincts pour paraître ce qu'on n'est pas.

Dans ses marines, Claude se borne à représenter des ports dont les constructions resserrent sur le devant le lit de la mer; les premiers plans sont enrichis de palais d'une architecture élégante, ornés de portiques et de colonnades dont les entablements se dessinent majestueusement sur le ciel; quelquefois de beaux arbres ombragent ces édifices et opposent les teintes riches et variées de leur feuillage aux masses uniformes de l'architecture.

Mais ce ne sont pas là ses plus belles compositions, bien qu'en ce genre il y ait de lui quelques tableaux, au Louvre, par exemple, qui ne le cèdent à aucun autre pour la magie du coloris.

Inimitable dans ses paysages du matin et du soir, où il rivalise avec l'éclat du soleil, le Lorrain n'y est pas moins admirable par le choix des sites que par l'ordonnance de la composition. Ces soleils qui éblouissent, ces eaux qui ne semblent ridées que par des vents d'été, ces torrents de lumière brillante tombant sur des scènes dignes du paradis terrestre, la magnificence de l'architecture, la beauté des troupeaux ruminant sous des ombres épaisses ou rafraîchissant leurs membres brûlants dans de limpides ruisseaux, tous

ces objets paraissent épuiser, dans leur variété infinie, la puissance de la nature et défier toute rivalité. Les atmosphères des tableaux de Claude Lorrain ont presque toujours le caractère du ciel de Rome, ardent, vaporeux, rougeâtre; cependant il y a de lui quelques sujets d'une couleur grise dont l'harmonie n'est pas moins parfaite.

Ce profond sentiment de la nature, cette poésie de l'âme, étaient si bien un instinct chez ce grand peintre, que, hors de cette sphère, son talent était au-dessous de la médiocrité; ainsi il ne put jamais peindre dans ses propres tableaux une figure qui fût passable; il lui fallut recourir à l'aide d'autres artistes [1], tandis qu'il excellait dans les animaux de tous genres dont il ornait ses peintures. C'est de lui que vient peut-être ce proverbe si malheureusement adopté de nos jours, et plus particulièrement dans l'école anglaise, que les figures sont toujours assez bonnes pour un paysagiste, « *always good enough for a landscape painter.* » Claude disait qu'il vendait ses paysages et donnait ses figures par-dessus le marché.

Il y a de lui, à Rome, à Paris et à Madrid, un grand nombre de tableaux; mais c'est en Angleterre qu'ils sont le plus nombreux et que se trouvent les meilleurs.

Dans les musées d'Italie, celui de Florence, degli Uffizi, la galerie Doria à Rome, et les *Studi* à Naples, sont les plus riches en tableaux de Claude. Le premier possède une *Marine au soleil couchant*, avec la Vue du palais Médicis, l'une des œuvres les plus magnifiques et les plus caractéristiques de son talent; dans la galerie Doria est le fameux *Moulin*, dont un duplicata est à Londres, le *Temple de Delphes* et trois petits paysages. A Naples, sa célèbre *Nymphe Égérie*, et une *Marine au soleil couchant*, avec grand encadrement d'architecture, sujet qu'il a particulièrement affectionné.

Il eut pour élève Adrien Van der Wert, que quelques écrivains ont confondu avec Adrien Van den Velde, qui n'a jamais été en Italie. La similitude des noms a produit l'erreur.

Claude Lorrain et Nicolas Poussin furent pour le paysage ce que Raphaël avait été pour la peinture de haut style, et ils trouvèrent dans Urbain VIII et Clément IX des encouragements qui firent de cette époque l'*âge d'or* des paysagistes, comme l'avaient été, pour la peinture de haut style, les règnes de Jules II et de Léon X.

[1] Ce furent principalement Lauri et Jacques Courtois qui firent ses personnages.

Dans les ouvrages de ces deux grands peintres, tout est différent et tout est vrai. C'est entre eux deux que se partagent les préférences des amateurs. Ceux qui obéissent à leurs premières impressions plus qu'à la réflexion mettent Claude Lorrain fort au-dessus du Poussin; au contraire, ceux qui sont plus enclins à l'analyse qu'à l'enthousiasme n'hésitent pas à placer celui-ci au premier rang; mais ce sont les moins nombreux : de tout temps les séductions du coloris ont été plus puissantes que les qualités sérieuses d'une composition savante.

Tous deux ont le rare mérite d'éveiller chez le spectateur plus de pensées qu'ils n'en expriment. Dans la plupart de leurs paysages, l'imagination est amenée à voir au delà de ce que l'artiste y a mis; de même que, chez les grands orateurs, un mot en dit souvent infiniment plus que ne le comporte le sens littéral.

Le paysage, comme ils l'ont traité, est aussi loin de la vérité prosaïque des écoles flamande et hollandaise que du style noble, mais conventionnel, de l'école italienne.

Tandis que, à Venise d'abord et à Bologne ensuite, les grands maîtres qui ont fait du paysage le subordonnent toujours aux figures et le ramènent, par la touche et la couleur, à ce style plus ou moins conventionnel adopté pour les draperies et les accessoires; tandis que, en Hollande et en Flandre, on s'attachait, au contraire, à l'imitation matérielle, cherchant, par exemple, non-seulement à rendre l'aspect général d'un arbre, d'un rocher, mais jusqu'aux détails les plus minutieux du feuillé, de l'écorce, et des rugosités de la pierre, Nicolas Poussin et Claude Lorrain tenaient un milieu entre ces deux systèmes si diamétralement opposés. Leurs paysages sont une fidèle représentation de la nature, mais nullement à la manière du daguerréotype. C'est l'impression, c'est le sens moral qu'ils s'attachent à reproduire, non la matière; ils s'adressent à l'âme, et, de même que Raphaël, en reproduisant dans ses études la nature avec une scrupuleuse fidélité, s'élevait ensuite de la beauté individuelle à la beauté idéale, de même ces deux grands paysagistes donnèrent aux diverses parties qui composent un paysage, aux arbres, aux eaux, aux rochers, aux plantes, aux terrains, le caractère général qui réunit toutes les beautés de l'espèce.

Ce système a longtemps prévalu en France, grâce à la grande réputation et au mérite plus grand encore de Poussin. C'est celui

que l'Académie des beaux-arts s'efforce de maintenir dans ses concours; mais, si c'est le plus noble, c'est aussi le plus dangereux: rien ne convient mieux à la médiocrité qu'un style qui s'éloigne plus ou moins de l'étude positive de la nature, telle qu'elle s'offre à nos regards, pour s'attacher à des généralités qui dégénèrent facilement en style de convention; on couvre du nom d'esthétique des pauvretés et des négligences de dessin et de composition.

Le duc de Devonshire possédait (car je crois que ce trésor a passé dans d'autres mains) un énorme volume de dessins d'après nature reproduisant presque toutes les compositions dont Claude Lorrain a fait ses tableaux; ces esquisses sont faites sur papier de couleur et rehaussées de blanc. Cette collection avait été léguée par Claude aux enfants de ce frère aîné qui l'avait reçu à Fribourg lorsque, à l'âge de douze ans, il s'enfuit de la maison paternelle; elle formait une sorte de majorat dans la famille. Louis XIV en avait offert une somme très-considérable; mais les conditions du testament n'en permirent pas alors la vente. La substitution étant éteinte, le duc de Devonshire en fit l'acquisition au poids de l'or.

Claude mourut à quatre-vingt-deux ans, laissant à ses héritiers une très-grande fortune, dont il avait usé noblement pour sa famille et pour les malheureux. La simplicité de ses mœurs, l'aménité de son caractère, lui avaient concilié l'estime publique et l'affection de tous ceux qui le connurent.

Gaspard Poussin ou le Guaspre, né en 1613, fut l'élève de Claude Lorrain et de Nicolas Poussin. Instruit à si bonne école, soutenu du crédit de ces éminents artistes, fortement recommandé par Bernini, l'homme le plus en crédit, il commença sa carrière sous des auspices si favorables, qu'il faut lui tenir grand compte de ne s'être pas laissé enivrer par le succès.

Il aimait passionnément la chasse et la campagne; ce goût détermina sa vocation; il se fit paysagiste, et, pour mieux étudier la nature, il loua en même temps quatre maisons dans des localités d'un aspect fort différent : deux sur les hauteurs de Rome, une à Tivoli, et la quatrième à Frascati. Il alla aussi à Florence et à Naples étudier les plus beaux sites de ces magnifiques contrées; l'habileté qu'il acquit dans la pratique fut si grande, qu'il pouvait en un seul jour peindre un tableau d'assez grande dimension et l'orner de figures.

Considéré pour ses talents, fort recherché pour son esprit et son aimable caractère, il se fit rapidement une très-belle fortune par son travail, quoique son style n'eût pas l'éclat du coloris de Claude Lorrain ni la pensée profonde et savante de Nicolas Poussin.

C'est à Rome qu'on peut le mieux apprécier le talent du Guaspre; dans l'église de San Martino, dans les palais Doria et Colonna, il y a de lui des peintures à l'huile et à fresque, dans les plus grandes dimensions. La touche brille plus par la franchise que par la légèreté. Le coloris est harmonieux, mais monotone; le style a de la noblesse, de la grandeur; on y retrouve quelques traces de l'idéal qui forme le caractère distinctif de celui de Nicolas Poussin.

En comparant entre elles les productions de ces deux peintres, il est aisé de reconnaître que l'élève n'a pas su, au même degré que le maître, s'inspirer de la nature pour la retracer embellie de tout ce que l'élévation du génie et la richesse de l'imagination peuvent ajouter à ses charmes, sans en altérer la vérité; il a rarement songé à animer ses sites par des personnages historiques, ou à inventer des sujets dont l'action, intéressante par elle-même, répandît sur ses tableaux un nouvel attrait.

Cependant, sous ces différents rapports, si le Guaspre ne peut être assimilé à Nicolas Poussin, il n'en est pas moins un des meilleurs modèles pour le paysage historique. Observateur exact de la nature, il choisit avec goût les sujets et les détails; il reproduit les aspects les plus variés avec une merveilleuse facilité, réussissant également à grouper des massifs d'arbres, à les faire ployer sous le poids de la pluie et des vents, ou à représenter leurs cimes élégantes et légères qui s'élancent sur un ciel argenté. La variété qu'il met dans ses effets en faisant jouer la lumière sur des campagnes, ici éclairées par le soleil, là par un pâle reflet, ailleurs assombries par l'ombre d'un nuage qui passe, révèle cette étude approfondie et intelligente de l'artiste passionné pour son modèle.

Et pourtant, je le répète, dans aucune de ses productions, le Guaspre ne brille par un génie transcendant; nulle part il ne subjugue, il n'entraîne; il n'excite pas même ces émotions vives qui naissent du concours fortuit de la surprise et de l'admiration. Ses sites ont de la grandeur et de la vérité, il les a choisis avec goût, mais il ne les a pas créés; ses effets sont justes et variés, mais ils n'ont pas la verve, l'énergie, de l'inspiration; ses personnages ne

sont point dépourvus de noblesse, ses bergers rappellent un peu les bergers de l'Arcadie; mais rarement ils représentent une action; ils ne saisissent pas l'imagination.

On se demande par quel mérite un peintre qui ne prend jamais un essor bien élevé, dont les conceptions ne sont remarquables ni par la profondeur ni par l'énergie, a obtenu une place distinguée parmi les meilleurs paysagistes.

On résout cette question en examinant avec soin les œuvres de Gaspard Poussin. Au premier aspect ses tableaux plaisent à la vue; mais, plus on les examine, plus ils s'emparent du spectateur, à ce point que bientôt on oublie l'artiste, pour ne plus voir dans la peinture que la nature même qu'elle représente [1]. C'est là, soyons-en certain, le meilleur criterium de l'art : un tableau qui produit au premier coup d'œil tout son effet est un tableau de décor; mais celui qui supporte un long examen, et dans lequel, plus l'examen se prolonge, plus on découvre de beautés, est un chef-d'œuvre : il est mieux que la représentation matérielle de la nature, il en reproduit l'âme ; et, quels que soient le style, le procédé, la partie mécanique, c'est de l'art dans la belle et noble acception du terme.

Salvator Rosa — 1615-1673 — fut, en tous points, l'opposé des artistes dont je viens de parler.

Ce peintre est le héros d'une espèce de roman historique écrit par lady Morgan, et qui a servi à cet auteur de prétexte à des déclamations d'un libéralisme fort à la mode il y a une trentaine d'années, quoique fort creux de sa nature. Les jugements sur les arts et les artistes sont empruntés aux meilleures sources, et par conséquent sont la meilleure partie de l'ouvrage.

Quant à la mise en scène, elle appartient en entier à lady Morgan, qui, sauf les nuances que la nationalité, le sexe et l'éducation ont nécessairement marquées entre eux, est, dans ses ouvrages sur la France et l'Italie, le précurseur d'Alexandre Dumas dans ses impressions de voyage. On peut dire de cette vie de Salvator Rosa qu'elle renferme beaucoup de choses nouvelles et beaucoup de bonnes choses; mais le bon n'est pas nouveau, et le nouveau n'est pas bon. Toutefois elle est agréable à lire, et, quand on est sur ses gardes, les opinions de l'auteur ne sont pas dangereuses; il suffit d'y regarder pour les réduire à leur juste valeur.

[1] Lanzi, des Perthes.

Salvator était d'une famille pauvre et obscure, circonstance plus favorable au développement du génie qu'on ne le pense en général, quand le génie a assez de vigueur pour résister à l'épreuve. Le bien-être de la maison paternelle, un patrimoine assuré, sont des oreillers de paresse sous lesquels ont été étouffées plus de généreuses dispositions que n'en ont flétri l'obscurité et la misère.

Salvator était donc pauvre et obscur, de plus il fut contrarié dans sa vocation d'artiste; ses parents voulaient le faire entrer dans l'Église; ils y voyaient pour eux et pour lui un sort assuré; on le contraignit, mais sa vocation fut plus forte que les contraintes. Histoire banale, tant elle s'est souvent reproduite de siècle en siècle, mais qui n'intéresse que lorsque le génie donne gain de cause à la résistance.

Le noviciat de Salvator fut rude. Les plus belles années de sa jeunesse se passèrent à lutter contre la faim et la volonté paternelle; il mena la vie de lazzaroni, non par l'insouciance et la fainéantise, mais par l'abandon et la misère.

Il avait commencé par quelques essais de peinture sous la direction du mari de sa sœur, honnête homme et peintre médiocre, qui l'encourageait de son mieux. Salvator Rosa avait ce besoin de solitude, cette humeur sombre et taciturne qu'éprouve tout homme en proie à l'inspiration, et qui ne peut y céder, faute de savoir exprimer ce qui est en lui; véritable tourment, rude expiation du génie! Il fit une petite provision de couleurs, prit ses crayons et son portefeuille, et, sans but arrêté, sans savoir ni où il allait ni ce qu'il ferait, il s'enfonça dans les sauvages solitudes de la Calabre; c'était alors un pays presque abandonné, couvert des ruines des colonies grecques; riche d'une végétation où la nature a prodigué toutes ses magnificences, mais à peu près désert et servant de refuge aux brigands.

Salvator Rosa avait environ dix-huit ans. On dit qu'il fut pris et emmené par une troupe de bandits; qu'il resta plusieurs mois avec eux comme prisonnier, les suivant dans leurs expéditions, et continuant dans cette étrange société ses études d'artiste. Quoi qu'il en soit de ce fait, qui a été contesté, il est évident que ce premier pèlerinage laissa dans son esprit d'ineffaçables traces. Le caractère sombre, la sauvage grandeur des sujets qu'il traita de préférence à l'apogée de son talent, sont aussi les traits distinctifs de ses premières études. De même que la grâce paisible et douce

du Guaspre s'explique aisément par sa vie fleurie et facile dès le début; de même l'abandon, la misère de la jeunesse de Salvator, l'énergie qu'il dut déployer pour se frayer un chemin, les scènes de la Calabre, si en harmonie avec lui-même, n'expliquent que trop la tendance de son talent.

Au premier aspect, ses paysages impressionnent fortement; le ciel n'est pas ce brillant et pur azur de Claude Lorrain; sa couleur est plombée, sa lumière est incertaine, blafarde, elle tranche vigoureusement avec la noirceur des ombres; les arbres n'offrent pas ces frais ombrages qui appellent les bergers et les troupeaux; d'énormes troncs noueux, dépouillés en partie de leur écorce et de leurs branches, élèvent audacieusement leurs cimes battues par les vents et les tempêtes. Les eaux ne s'épandent pas en nappes limpides sur de frais gazons; elles s'échappent d'une caverne au sein d'une montagne inculte; elles se frayent un passage à travers des quartiers de roches éboulées et se précipitent dans un abîme.

Au milieu de ces déserts, nulle sécurité pour l'homme; point d'habitations, pas de vestiges de culture. Si quelque être vivant anime de sa présence ces effrayantes solitudes, c'est un chasseur qui épie sa proie, ou un voyageur qui tremble pour ses jours, précipite sa marche et va tomber dans une embuscade de brigands[1].

De telles conceptions, il faut l'avouer, sortent de la classe ordinaire des sujets qui se présentent habituellement à la pensée; mais, plus elles diffèrent de ceux-ci dans leurs moyens et leurs effets, plus il faut y reconnaître une originalité qui n'est point sans attrait; n'eussent-elles eu que le mérite de contraster avec la généralité des productions des paysagistes, contemporains ou prédécesseurs de Salvator Rosa, ces peintures auraient été déjà intéressantes en elles-mêmes, mais, de plus, elles se recommandaient par une vigueur de coloris et d'exécution portée au plus haut degré. Elles eurent, de son temps encore plus que du nôtre, un immense succès. Mais j'anticipe sur mon sujet.

Après avoir vécu dans la solitude et la misère, peut-être dans la compagnie des bandits, Salvator revint à Naples; il n'avait pas encore vingt ans. Son père mourut, et il eut alors à soutenir sa famille.

Il se mit à peindre à l'huile et entreprit tous les genres à la fois, comme un homme qui frappe à toutes les portes pour trouver

[1] Des Perthes.

des secours. Il vendait pour quelques sous de petits tableaux pleins de verve et d'originalité à des brocanteurs juifs qui tenaient boutique sur le marché public. Un jour, le chevalier Lanfranc, peintre appelé à la cour et qui vivait en grand seigneur, remarqua en passant un des tableaux ainsi exposés, c'était l'*Agar dans le désert*, qui fait aujourd'hui partie de la galerie de Florence; il l'acheta sans marchander, on ne lui en avait demandé que trois ou quatre écus. Cet incident donna pendant quelque temps un peu de crédit à Salvator, puis on l'oublia, et cet encouragement si inattendu fut pour lui comme le rayon passager d'un soleil qui disparaît aussitôt derrière les nuages.

Cependant la famille de Salvator s'était dispersée : la mère avait abandonné les enfants; les enfants délaissèrent le foyer domestique; trois filles et trois garçons se placèrent comme ils purent, les uns bien, les autres mal; les uns honnêtement, les autres honteusement. Salvator resta seul, dans cette misérable demeure, et, n'ayant plus qu'à pourvoir à sa seule existence, sans protecteur, sans ami, sans un seul souvenir riant, il quitta Naples pour venir à Rome, ce port que rêvaient tous les artistes.

Il y vécut comme à Naples, difficilement et laborieusement. Bientôt l'ardeur excessive de ses travaux, la misère, le découragement, mirent sa santé en si mauvais état, qu'il revint à Naples, un peu dans l'espoir que l'air natal lui rendrait des forces, beaucoup par le désir de revoir, avant de mourir, les lieux où il avait tant souffert.

C'était à l'époque où la peinture fut le plus en faveur à Naples. Lanfranc, l'Espagnolet, le Dominiquin, y étaient successivement appelés pour y achever de vastes travaux; mais Salvator Rosa n'y eut aucune part.

Il travailla dans l'atelier de Falcone, où il s'adonna presque exclusivement à peindre des batailles, de tous les genres celui qu'il affectionnait le plus, parce qu'il pouvait y déployer librement l'énergique et âpre originalité de son caractère.

Plusieurs années se passèrent à ces travaux, qui ne profitèrent qu'à son talent. L'image de Rome venait souvent s'offrir à son esprit; Rome redevenait le but de tous ses désirs; encouragé par les offres d'un ancien ami, intendant de la maison d'un cardinal, il quitta Naples, mais avec un talent incomparablement supérieur à ce qu'il était lors du premier voyage de Salvator à Rome. Il étu-

dia avec moins d'enthousiasme peut-être, mais avec plus de profit; il pouvait se rendre compte de l'art et relever les beautés et les défauts de chaque maître, en les comparant entre eux. Génie neuf et indépendant, il dédaigna de suivre les traces des autres; aussi resta-t-il encore plusieurs années dédaigné ou inconnu de la foule des amateurs.

Son premier ouvrage qui lui valut quelque renommée est le *Prométhée*, qu'on voit aujourd'hui à Florence dans le palais Pitti. Ce sujet, il est permis de le croire, exprimait sous le voile de l'allégorie les souffrances de l'âme de Salvator, si poétiquement rendues par Byron :

« A silent suffering and intense,
The rock, the vulture, and the chain! » etc.

Je traduis cette strophe. « Une souffrance profonde et silencieuse; le rocher, le vautour et la chaîne! Tous les tourments d'une âme fière, l'agonie qu'elle renferme en elle-même, cette accablante douleur qui ne s'exhale que dans la solitude, et, là, craint encore d'être entendue par quelque esprit des cieux, et n'ose soupirer tant que des échos répondent à sa voix. »

Le *Prométhée* fut exposé au Panthéon en 1637 ou 1638; c'est dans cet antique édifice que se faisaient les expositions des beaux-arts, deux fois par année. Un ouvrage si différent du style alors à la mode devait exciter, quel que fût son mérite, une vive polémique. C'est ce qui arriva, les uns portant aux nues le talent de Salvator, les autres le ravalant au-dessous de la médiocrité. Les *cognoscenti* restèrent indécis; ils attendirent qu'une autre peinture vînt fixer leur opinion.

Salvator Rosa n'aurait peut-être jamais réussi à obtenir quelque commande assez importante pour attirer sur lui l'attention publique, du moins de bien des années, s'il n'avait appelé à son aide les talents très-remarquables qu'il avait reçus de la nature comme poëte, musicien et comédien.

Il ne monta pas sur le théâtre, mais il parut sur la scène la plus vaste qui existe; il se montra à Rome pendant le carnaval, à cette époque de l'année, surtout alors, où chacun, vieux et jeunes, hommes et femmes, riches et pauvres, savants, grands seigneurs et gens de métier, en un mot, la population tout entière, se masque et joue toute espèce de farces et de comédies.

Vers la fin du carnaval de 1639, quand les beaux esprits romains, comme cela arrivait ordinairement dans ces occasions, redoublaient d'efforts pour animer la représentation de la dernière semaine, un char richement orné, traîné par des bœufs et rempli d'une troupe masquée, attira l'attention générale par sa singularité. Le principal personnage s'annonçait comme un certain signor Formica, acteur napolitain, qui, dans le rôle du charlatan Coviello, déployait tant d'esprit et de verve, lançait des épigrammes si piquantes et si gaies, que rendaient doublement plaisantes son accent napolitain et ses lazzi nationaux, que tous les autres spectacles furent abandonnés. Toute la population romaine se pressait autour de l'inimitable Formica. Le peuple applaudissait à ses traits satiriques lancés contre les grands, et les classes supérieures se plaisaient à entendre l'improvisateur, qui, pendant les entr'actes, chantait, en s'accompagnant d'un luth dont il jouait admirablement, les ballades napolitaines si pleines d'originalité et de gaieté.

Le contraste entre ses improvisations musicales et poétiques et ses plaisanteries napolitaines, lorsque, après avoir déposé son luth, il se mettait à débiter ses fioles et ses talismans à la foule ravie, prouvait une flexibilité de talent qu'on ne pouvait attribuer à aucun individu connu à Rome. Lorsqu'en quittant la place Navonne pour rentrer chez lui Salvator et ses amis se démasquèrent, et qu'on reconnut dans Coviello l'auteur du *Prométhée*, l'enthousiasme fut au comble [1].

Le succès fut si immense, qu'à dater de ce moment Salvator devint l'une des curiosités les plus populaires de la société romaine. Il fut recherché, invité, choyé; on admira ses peintures autant que ses poésies; il fut accablé de prévenances et de commandes, comblé d'honneurs et de richesses. En un mot, ce fut l'homme à la mode par excellence, le lion du jour; le mot n'était pas encore inventé, mais l'engouement populaire l'était depuis longtemps.

« Rosa, dit Baldinucci, allait d'une *conversazione* (salon) à l'autre, chantant et récitant *all' improviso*, étendant ainsi sa réputation en se livrant à la société. Il voyait tout le grand monde romain désireux de le posséder, et il lui était aisé de faire connaître son génie original, non-seulement comme poëte, mais aussi comme peintre. »

Malheureusement pour Salvator, l'adversité ne l'avait pas rendu

[1] Lady Morgan.

bienveillant, et, si la nature l'avait richement doué de poésie, elle avait été plus libérale encore en fait de vanité. Comme improvisateur, nul ne l'a surpassé; don funeste pour lui, parce que, son amour-propre le rendant toujours mécontent de sa position, qu'il ne trouvait jamais à la hauteur de son mérite, il lui échappa souvent dans ses improvisations des mots blessants, ou de trahir des prétentions ridicules; les uns lui firent d'irréconciliables ennemis, les autres lui attirèrent un méprisant dédain.

Salvator Rosa est un des types les mieux caractérisés des défauts qu'à tort ou à raison on reproche au *genus irritabile* des lettres et des arts. Sans éducation, et parti des classes les plus infimes de la société, il dut tout à lui-même; au lieu d'en ressentir le légitime orgueil d'un esprit élevé, il en conçut toute la vanité d'un parvenu; son indépendance était de l'insolence; pour prouver qu'il ne reconnaissait aucune supériorité, il se montrait grossier envers les grands personnages qui venaient visiter son atelier; et cependant jamais artiste ne fut moins indépendant par caractère, jamais homme ne mit plus de prix aux distinctions que la société accorde au rang, à la fortune, à l'intelligence. Avide de louanges, il les recherchait, il les sollicitait, et jamais ne les trouvait à la hauteur de son mérite; il ne vivait que dans l'opinion d'autrui, c'était sa constante préoccupation, et la moindre critique, la plus légère piqûre à son amour-propre, le rendaient insensible au plus brillant succès.

Un jour, un cardinal qui était venu visiter son atelier s'arrêta de préférence devant de petits tableaux, sortes de *pochades* dans lesquelles Salvator Rosa excellait; puis, passant devant un grand tableau d'histoire, il en demanda négligemment le prix. « Un million! » s'écria Rosa, rouge de colère de l'indifférence que le cardinal avait montrée pour son œuvre capitale. Le cardinal se le tint pour dit; il s'en alla et ne revint plus.

Une autre fois, un grand seigneur marchande un tableau et ne se décide pas à l'instant à en donner le prix que demandait Salvator. Le lendemain il revient, Salvator demande cent écus de plus; le surlendemain nouvelle visite, nouvelle augmentation; l'acheteur s'étonne, et Salvator lui répond : « Nous ne nous entendrons jamais, et, pour en finir, vous n'aurez pas ce tableau. » Disant cela, il creva la toile.

De pareils traits font comprendre combien fut malheureuse la

vie de ce peintre, malgré ses succès, malgré les richesses qu'il recevait de toutes parts; mais, en même temps, on entrevoit aussi quels puissants stimulants Salvator dut trouver dans l'excessive vanité et la susceptibilité jalouse qui le dévoraient. C'était une ardeur incessante qui lui fit faire dans sa carrière d'artiste des pas de géant; malheureusement elle lui fit aussi négliger les études sérieuses qui auraient légitimé et assuré ses succès.

Rosa peignit de verve, et il fut toujours faible dessinateur; il y a dans ses compositions une fougue fiévreuse, une hâte de faire, qui saisit l'imagination au premier coup d'œil, mais qui diminue considérablement l'intérêt du tableau lorsqu'on l'examine avec soin; alors ce ne sont pas les beautés qui apparaissent, ce sont les négligences et les défauts. La vérité dans la forme et dans la couleur est souvent sacrifiée au besoin de saisir l'imagination, comme dans l'improvisation la précision et la correction du langage font place aux mots à effet. Ce qui charme l'artiste vraiment passionné pour la nature, cette recherche des harmonies, cette poursuite du beau jusque dans les moindres détails, c'est précisément ce que Sálvator Rosa sacrifie aux caprices de son imagination désordonnée. On ne peut lui contester le mérite d'être un grand artiste, et l'on ne saurait cependant le citer comme un modèle.

Toutefois il faut remarquer que ces défauts si caractéristiques de son talent ne se trouvent presque pas dans ses Marines; il y en a de fort belles.

C'est surtout dans les sujets de bataille que son mérite est le plus grand, soit que la fougué de Salvator y soit plus congéniale, soit qu'il ait mis plus de soin dans l'exécution de compositions où il prétendait être sans rival.

Le musée du Louvre possède de lui cette *Grande Bataille* que Rome envoya en cadeau au roi de France Louis XIV. De quelque côté que la vue se porte sur ce vaste théâtre de carnage et de désolation, elle n'aperçoit qu'une horrible mêlée d'hommes avides de sang, luttant corps à corps, et dont la férocité se peint sur les traits du vaincu avec une expression de rage qui défie le vainqueur; le premier plan est jonché de cadavres et de débris d'armures; tout près s'élève une colonnade en ruine, et non loin du champ de bataille, à l'extrémité d'une plaine dominée par des montagnes incultes, des vaisseaux embrasés dans une anse exhalent une épaisse fumée dont les tourbillons, épars dans l'atmos-

phère, étendent sur le lieu de la scène un voile funèbre qui semble n'intercepter la lumière du ciel que pour redoubler l'horreur de l'action. C'est un chef-d'œuvre; mais c'est aussi une des peintures qui caractérisent le mieux cette fougue fiévreuse dont nous parlions tout à l'heure.

De son-temps, Salvator eut une réputation fort au-dessus de celle des Poussin et de Claude Lorrain; aujourd'hui les connaisseurs le placent fort au-dessous de ces artistes.

Tous les quatre vivaient à Rome en même temps, dans le même quartier, et, pour ainsi dire, porte à porte. Salvator Rosa, dans l'année 1652, époque de sa plus grande prospérité, avait acheté, sur le Monte Pincio, une magnifique maison placée entre celles de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain, en face du palais que Frederigo Zuccaro, ce premier président de l'Académie de Saint-Luc, avait fait bâtir à l'angle de la place de la Trinité. « On pourrait à peine imaginer, dit lady Morgan, un site mieux calculé pour la demeure d'un peintre que ce Monte Pincio, qui, dans le cercle de son vaste horizon, offrait à la fois les vues les plus magnifiques et les plus pittoresques; des monuments qui évoquent le souvenir des événements les plus importants de l'histoire : le Capitole et le Champ de Mars, les bosquets du mont Quirinal et le dôme de Saint-Pierre; les palais ruinés des Césars et les fastueuses maisons de plaisance des princes de l'Église. Tel était alors, comme à présent, le tableau des objets incomparables que présentait le Pincio. Mais la noble terrasse qui couronne ses avenues et rappelle la mémoire d'Aurélien et les fêtes de Bélisaire offrait, dans ces temps, un aspect bien différent d'aujourd'hui. Alors, tout était frais et splendide dans ce site enchanteur; les salles de la villa Médicis, dont les échos ne répètent maintenant que les pas de quelques étudiants français, étaient la demeure brillante et splendide du cardinal Carlo de Médicis, surnommé le cardinal de la Toscane. Ses serviteurs et ses courtisans remplissaient les cours, les jardins et les portiques, mêlant les uniformes éclatants et les riches livrées à l'humble vêtement des moines du couvent de la Trinité. Les bois délicieux et les jardins de la villa Médicis couvraient presque une lieue d'étendue, et, parmi les ombres des cyprès, au milieu des arbrisseaux arrosés par des sources limpides, toutes les statues antiques qui forment aujourd'hui les plus précieux trésors de la galerie de Florence étaient exposées aux regards du public : la *Niobé*,

les *Lutteurs*[1], la *Vénus*, et aussi le magnifique vase connu sous le nom de Médicis.

« En sortant des berceaux ombragés et des agréables terrasses de la villa Médicis, la villa Borghèse s'offre aux regards et attire les pas vers son brillant paradis. La voluptueuse résidence des Borghèse se présentait sous un tout autre aspect qu'elle ne le fait aujourd'hui; l'abandon n'avait pas laissé ternir les belles fresques des pavillons; la négligence n'avait pas souffert que ses sources tarissent et que les eaux de ses belles fontaines se corrompissent en mares pestilentielles. Dans cette délicieuse retraite du cardinal Borghèse, tout respirait, tout exprimait cette pompe et ce faste que les grands de l'Église déployaient à l'envi les uns des autres. »

C'est dans cet admirable site, au milieu de tant de souvenirs propres à inspirer les plus grandes et les plus poétiques pensées, en face de la nature la plus splendide, que vivaient les quatre plus grands peintres dont Rome pouvait alors s'enorgueillir.

La vie que Salvator Rosa menait dans sa magnifique maison du Pincio était fort différente de celle des Poussin; ceux-ci vivaient simplement, mais entourés des hommes les plus distingués par l'éducation et l'esprit; ils se souciaient peu des bruits du monde; en un mot, ils étaient dans leur vie domestique ce qu'ils se montrèrent dans leurs œuvres : des artistes aimant l'étude, pleins de noblesse et de probité, de vrais philosophes.

On raconte que Nicolas Poussin, reconduisant à sa porte un prélat qui s'était oublié à causer avec lui jusque fort avant dans la nuit, s'excusa de n'avoir pour l'éclairer qu'une chandelle qu'il tenait à la main. « Je vous plains, lui dit le prélat, de n'avoir pas un seul domestique. — Et moi, répondit Poussin, je plains bien davantage Votre Éminence d'en avoir un si grand nombre. » Nicolas Poussin demandait pour ses tableaux souvent moins qu'on ne les lui payait. Salvator trouvait que jamais les siens ne lui étaient assez payés. Il menait un train de prince, et semblait, par son luxe et ses mœurs relâchées, vouloir braver ses ennemis, autant qu'il se plaisait à les exciter par ses satires et ses bons mots.

Dans ses œuvres littéraires, il attaquait de front l'esprit faux et maniéré de son époque. Le chevalier Marini était mort depuis

[1] Les *Lutteurs* sont un groupe de deux fils de Niobé; on suppose que l'artiste grec les a représentés jouant, au moment où la même flèche les transperce tous deux.

peu d'années — 1625; — mais son influence était encore toute-puissante, et Bernini la continuait dans les arts et dans les lettres. Salvator se mit avec lui en hostilité ouverte. C'était chez lui beaucoup moins l'amour du beau et du bon, le désir d'une réforme, que le besoin de critiquer; esprit âcre et ardent, il saisissait tous les sujets pour donner essor à son mécontentement.

Dans ses satires, il attaquait les mœurs et la société; dans ses improvisations, il mettait souvent en scène ses ennemis; dans ses essais dramatiques, il prétendait réformer toute la littérature; la musique et les musiciens furent aussi l'objet de ses amères critiques.

Sans doute il y avait beaucoup à dire, et les exemples que nous avons vus précédemment du puéril esprit des *seicentisti* nous ont prouvé qu'il y avait ample matière à réforme. Si Salvator Rosa y eût apporté un esprit sage et bienveillant, son nom serait resté honoré dans les lettres autant qu'il est célèbre dans les arts. Sa versification est facile, la hardiesse de la pensée est saisissante, l'expression est souvent heureuse, et l'indépendance avec laquelle il attaque le vice et les abus excite une généreuse sympathie; mais, de même qu'en tournant en ridicule les *concetti* des *maristes* il tombe souvent dans le même défaut, en attaquant les vices et les ridicules de son époque il laisse trop percer que son inspiration provient souvent des mêmes vices qu'il blâme chez son prochain.

Son influence ne s'est pas fait sentir davantage sur les mœurs et la littérature que sur les arts. Ses satires et ses peintures sont des productions pour ainsi dire isolées; rien en ce genre ne les avait précédées, rien ne les a suivies. Son mérite provenait tout entier de son impulsion individuelle; il n'était pas le résultat de l'étude, ni d'un système mûrement réfléchi; Salvator a toujours improvisé, soit qu'il tînt le pinceau, soit qu'il tînt la plume.

Ses principaux tableaux ne sont pas en Italie; c'est l'Angleterre qui possède les plus précieux, entre autres *Job*, *Régulus*, les *Devins*, *Moïse sauvé des eaux*, qui appartenait à la galerie d'Orléans, et que le duc de Buckingham acheta, lors de la première Révolution française, au prix de soixante-deux mille francs; à Paris, au Louvre, se trouvent sa fameuse *Bataille*, *Saül et la Pythonisse*, *Tobie et l'Ange;* à Florence, au palais Pitti, *Prométhée* et la *Conjuration de Catilina* (1663), qui est son chef-d'œuvre, une Bataille et deux

Marines, les plus grandes, peut-être aussi les plus belles, qu'il ait peintes. A Rome, on trouve de ses œuvres dans toutes les principales galeries. En général, ce sont des sites sauvages, de sombres forêts, des haltes de bandits. « Il avait, dit sir Joshua Reynolds, cette sorte de dignité qui appartient à la nature brute, mais rien de véritablement grand. Dans ses paysages, sa manière était en harmonie parfaite avec le sujet : rochers, arbres, ciel, tout, jusqu'à son *faire*, porte ce caractère de force et de verve qui domine dans ses figures. »

Salvator Rosa mourut le 15 mars 1673.

En 1647, il s'était trouvé à Naples au moment de l'insurrection de Masaniello, et y avait pris une part active. Salvator était jeune, ses amis étaient engagés dans l'insurrection; la conduite et le caractère de Masaniello, durant les premiers jours de la révolte, étaient faits pour séduire un esprit généreux; il s'enrôla dans la *Compagnie de la mort*, composée en grande partie des élèves de Falcone et commandée par cet artiste lui-même, le meilleur ami de Salvator. Masaniello, à demi empoisonné, fou furieux par accès, ou profondément mélancolique, quelques jours plus tard fut assassiné dans l'église du couvent del Carmine; l'insurrection fut vaincue, et ceux qui y avaient joué un rôle s'exilèrent pour échapper à de plus rudes châtiments. C'est alors que Salvator vint se fixer définitivement à Rome.

Cette époque a de singuliers rapports avec la nôtre. A deux cents ans de distance, ce sont presque les mêmes événements; seulement quelques-unes des scènes se passent en d'autres lieux[1].

En 1649, les Anglais proclament la république; en 1848, ce sont les Français. A ces deux époques, nous voyons l'empire d'Allemagne en proie à de terribles convulsions; l'Espagne est le théâtre de la guerre civile; insurrection en Catalogne, insurrection en Sicile, insurrection à Naples. Dans toute l'Europe se manifeste un esprit de révolution. « Presque partout, dit Sismondi, parlant de l'état de l'Europe au milieu du dix-septième siècle, presque partout l'inquiétude et la souffrance avaient soulevé les peuples contre des abus intolérables, avant qu'ils eussent assez de connaissances pour réformer leurs gouvernements ou en fonder de nouveaux sur d'autres principes. La populace se mit à la tête des insurrections et leur donna un caractère effrayant. Les hommes d'un ordre su-

[1] La première édition de cet ouvrage a été publiée en 1849.

périeur, qui, plus qu'elle encore, avaient besoin de liberté, abandonnèrent cependant une cause trop souvent souillée par des crimes; ils voyaient d'une part l'étendard du despotisme, de l'autre celui de l'anarchie, et ils ne savaient sous lequel se ranger. » — Ces paroles de notre illustre concitoyen ne s'appliquent-elles pas aussi bien à l'année 1848 qu'à l'an 1648, si ce n'est que, de nos jours, l'étendard du despotisme n'est pas du côté des princes?

RÉSUMÉ

Selon toute probabilité, les anciens, ou n'ont pas connu la peinture du paysage, ou ne l'ont pas envisagée comme un genre distinct; on ne voit même d'après aucun document authentique que, depuis la renaissance de l'art chez les modernes jusqu'au temps de Giorgione et du Titien, c'est-à-dire dans l'espace du treizième siècle au commencement du seizième, le paysage ait été traité autrement que comme accessoire, ou simplement pour servir de fond à des compositions historiques.

Giorgione et le Titien, créateurs de l'école de Venise, furent les premiers qui peignirent des sujets de paysage proprement dit, surtout le Titien, qui a laissé en ce genre d'admirables productions.

C'est donc vers le commencement du seizième siècle, et dans l'école vénitienne, que le paysage est pour la première fois traité comme un genre distinct, et que, sous les pinceaux du Titien, de Schiavone et principalement de Campagnola, il tend à s'affranchir de l'état d'infériorité où il était resté jusqu'alors.

Sur ces entrefaites, Muziano, peintre d'histoire (originaire de Brescia), vient à Venise étudier le coloris; il s'instruit en même temps dans la pratique du paysage, et, se fixant à Rome, il y introduit cette nouvelle branche de peinture, que le Baroccio et Frederigo Zuccaro perfectionnent après lui.

Ce genre n'était pas cependant tout à fait inconnu à Rome. Du temps même de Raphaël, Van Orley, et bientôt après lui Van Oost, élève du Tintoret, l'y avaient pratiqué. Tous deux le portèrent en Flandre, où il fit de rapides progrès. Parmi leurs élèves étaient

[1] Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes.*

Matthieu et Paul Bril, qui vinrent à Rome comme le faisaient presque tous les peintres en Europe. Matthieu, par ses ouvrages au Vatican et à Sainte-Marie-Majeure, donna au paysage une importance qu'il n'avait pas encore eue, et son frère cadet, Paul, le perfectionna par la fraîcheur de son coloris, le choix des sujets et son style.

C'est encore à l'école de Venise que les Carrache, fondateurs de l'école bolonaise, empruntent la science du paysagiste. Annibal, celui d'entre eux qui a le plus fait en ce genre, se trouve à Rome en même temps que Paul Bril; tout en indiquant à celui-ci une manière plus large, il réforme aussi la sienne ; il envisage sous un jour plus vrai la peinture du paysage, et, tout en conservant le style élevé qui caractérise l'école bolonaise, il se rapproche de la nature, que Bril, à son tour, traduisait trop littéralement.

Parmi les artistes de l'école des Carrache, le Dominiquin, l'Albane et les deux Mola se distinguent comme paysagistes, le Dominiquin surtout, qui contribua puissamment aux progrès du paysage, en embellissant ses sujets de figures historiques, et plus encore en se rapprochant beaucoup de l'imitation de la nature, sans jamais lui sacrifier l'élégance ni la noble simplicité de ses compositions.

Ainsi, au commencement du dix-septième siècle, en Italie, c'est l'école bolonaise qui, par le nombre de ses paysagistes et l'excellence de leurs œuvres, cultive avec le plus de succès ce nouveau genre en lui donnant le caractère élevé qui est désigné sous le nom de *paysage historique*. L'école flamande, nombreuse à Rome, suit la voie que Elzheimer et les deux Bril lui avaient tracée. Pœlenburg et Breughel dit *Velours* en sont les principaux maîtres; elle s'attache à l'imitation exacte de la nature; elle cherche exclusivement la vérité.

C'est au moment où ces deux systèmes, fort opposés l'un à l'autre, se développent, que paraît Nicolas Poussin. Dès son début, il atteint la perfection dans le paysage historique en combinant les deux manières, et place ce genre au second rang dans la hiérarchie des diverses branches de l'art.

Claude Lorrain va beaucoup plus loin que Poussin dans le coloris, et, sans se rapprocher plus que lui de l'école *naturaliste*, il donne à la représentation de la nature un charme et une valeur qu'elle n'a jamais dépassés.

Tandis que la France s'enorgueillit de la réputation d'artistes, français il est vrai, mais dont le talent s'était formé et se développait en Italie, la Hollande devenait une pépinière de peintres, dont la renommée devait bientôt, sinon éclipser, du moins égaler celle de l'école romaine. Quelques efforts infructueux avaient été tentés à Florence, à Gênes et en Allemagne; le paysage ne s'acclimatait pas dans ces pays.

Persévérant dans cette double voie qu'il suivait en Italie et en Hollande, le paysage *historique* a pour maître Nicolas Poussin ; le paysage *naturaliste* prend pour modèle Wynantz. Ce second genre commence à se subdiviser en plusieurs branches : les pastorales de Stella, les fêtes de village de Téniers, les scènes d'intérieur, les animaux, les fruits et les fleurs.

Autrefois on avait vu les grands maîtres embrasser non-seulement toutes les branches d'un art, mais plusieurs arts. Raphaël, Michel-Ange, Jules Romain et tant d'autres, étaient à la fois peintres, architectes, statuaires, sans parler des connaissances spéciales qu'ils possédaient dans les sciences ou dans les lettres. Léonard de Vinci, nous l'avons vu, était, selon l'expression moderne, un homme encyclopédique.

Mais plus nous avançons, plus nous voyons au contraire se rétrécir le domaine que cultive chaque artiste. Claude Lorrain ne savait pas peindre la figure, et, bientôt après lui, tel autre artiste ne savait peindre ni la figure ni les animaux; tel qui excellait à faire un ciel ne pouvait pas peindre un arbre ou représenter un ruisseau. D'artistes, dans le sens le plus général du mot, les peintres devinrent des hommes spéciaux ; de là ces associations de deux ou trois peintres pour faire un tableau; de là ces séparations de genre qui eussent bien étonné l'école romaine dans ses beaux jours. Comme Raphaël aurait haussé l'épaule si on lui eût proposé de peindre pour lui ce lion que l'Amour conduit en laisse[1]! Sneyders n'eût pas fait mieux, et pourtant Raphaël ne se donnait pas pour peintre d'animaux. Que Benvenuto Cellini eût ri de bon cœur si on lui eût offert de faire dessiner par un autre les sujets qu'il devait ciseler! La division du travail a fait des merveilles dans l'industrie; dans les arts, il n'en est pas ainsi.

Vers le milieu du dix-septième siècle, le paysage continua à prendre plus d'importance. En Hollande et en Flandre, à côté de

[1] A la Farnésina.

Wynantz et de Téniers, on voit paraître Cuyp, Ostade, Booth et Asselyn; ces deux derniers, sans s'écarter de la vérité, profitent de leurs études à Rome pour ennoblir leur style.

Gaspard Poussin et Salvator Rosa soutiennent l'école romaine, non pas à la hauteur où Nicolas Poussin et Claude Lorrain l'ont portée, mais à un degré de mérite inconnu avant ces deux grands maîtres. Le Guaspre retrace des lieux dont l'aspect, tour à tour riant ou solitaire, touche le cœur et l'émeut agréablement; moins savant que Nicolas, moins brillant que le Lorrain, il satisfait le goût et la raison. Salvator Rosa, génie audacieux et bizarre, n'ambitionne point de plaire; il aspire à étonner, à subjuguer, à épouvanter.

La France commence à se former une école. Sébastien Bourdon, de retour de Rome, peint le paysage avec succès. Original dans ses compositions, il est trop étranger à l'étude de la nature; il peint de convention, mais avec talent.

Pierre Patel imite Claude Lorrain; ses paysages ont de l'élégance, de la fraîcheur; mais ce ne sont là que des essais.

C'est la Hollande, c'est la Flandre, qui l'emportent sur toutes les écoles. La décadence de l'école romaine est complète; l'Italie ne compte plus en ce genre qu'un seul artiste digne d'être cité, Canaletto. La France, dont le goût a été dépravé par la régence de Louis XV, ne voit plus que les bergeries de Vatteau, qui valent, au point de vue de l'art, ce que valent dans la littérature les bergeries de madame Deshoulières ou celles de Florian.

L'école hollandaise voit successivement les clairs de lune de Vander-Neer; les chasses de Wouwermans, ses combats de cavalerie; les troupeaux de Berghem; les animaux de Paul Potter; les marines de Backuysen, de Van den Velde; les places publiques de Heyden; les pâturages d'Adrien Van den Velde, de Karel du Jardin; les forêts et les chutes d'eau d'Everdingen, de Ruysdaël, d'Hobbéma. Et combien d'autres artistes, sans avoir, comme ces derniers, créé chacun un genre spécial dans les scènes familières de la nature, contribuent néanmoins à la célébrité de cette école : Weenix, Becker, Moucheron, Van Hagen, Van Oost, Sneyders et beaucoup d'autres, tous compatriotes et contemporains. Ce sont, après Nicolas Poussin et Claude Lorrain, les plus brillants modèles du paysagiste. Le milieu du dix-septième siècle est l'époque où le paysage a atteint son plus haut degré de perfection, comme le

commencement du seizième l'a été pour la peinture de haut style.

Immédiatement après on entre dans la période de décadence. Il y a bien encore des artistes d'un incontestable mérite, mais l'originalité leur manque; ils ne continuent pas l'impulsion que leurs prédécesseurs ont donnée à l'art, ils la reçoivent; ils imitent, et l'on sait à quoi aboutit l'imitation : à la médiocrité.

Quand le dernier paysagiste hollandais, Van Huysum — né en 1690, — vint au monde, Wynantz, Wouwermans, Paul Potter, Van den Velde, Karel du Jardin, Ruysdaël, étaient tous descendus dans la tombe.

L'Italie avait également à déplorer la perte de N. Poussin, du Guaspre, de Salvator Rosa ; Claude Lorrain les avait suivis de bien près, et avec lui le paysage historique avait perdu son dernier maître.

ÉCOLE DE NAPLES

La culture des arts était beaucoup plus ancienne à Naples qu'à Rome; les beaux-arts dans l'antiquité avaient acquis un développement plus complet dans la *grande Grèce* et la Sicile que dans tout le reste de l'Italie; ce qu'on y a retrouvé d'anciens monuments, de vases, de mosaïques, surpasse en nombre tout ce qui a été découvert ailleurs. L'origine de cette école remonte donc jusqu'aux Grecs; on prétend même que le dessin s'était perfectionné à Naples et en Sicile longtemps avant de l'être à Athènes.

Mais, si dans l'antiquité, et même jusqu'au douzième siècle, Naples fut supérieure à tout le reste de l'Italie dans la culture des beaux-arts, elle perdit cette prééminence à dater de la Renaissance, et, une fois l'art arrivé à sa perfection au seizième siècle, le mérite de l'école napolitaine ne fut plus qu'un mérite d'emprunt; les artistes éminents que leur naissance classerait dans l'école napolitaine appartiennent de fait, par leurs ouvrages et par leur séjour hors de leur patrie, à d'autres écoles. D'un autre côté, les artistes qui ont le plus illustré Naples par leurs travaux, Giotto, le Caravaggio, Lanfranc, Guido Reni, Annibal Carrache, l'Espagnolet, le Dominiquin, sont tous étrangers à cette ville, où ils n'ont séjourné qu'accidentellement.

Ainsi l'éclat de l'école napolitaine est un éclat d'emprunt, ou, pour mieux dire, il n'y a pas d'école napolitaine, en ce sens qu'il n'y a pas eu une doctrine, un système sanctionné par un nom illustre, adopté par un certain nombre d'artistes et constituant ainsi un style original, comme cela est arrivé à Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Correggio et le Titien; plus tard, à Nicolas Poussin, Claude Lorrain et les Carrache : l'histoire de l'école na-

politaine n'est, à vrai dire, que la biographie de quelques peintres célèbres, souvent en opposition directe les uns avec les autres sur les théories de l'art, comme l'ont été Annibal Carrache et Michel-Ange Caravaggio.

Le premier monument de l'art à l'époque de la Renaissance, Naples le dut à un peintre étranger, à Giotto. C'étaient les fresques de l'église de Sainte-Claire, qu'il peignit, en 1325, dans toute la maturité de son talent, à la demande de Robert II, troisième roi de la ligne d'Anjou, quand Jeanne Ire de Naples, la Marie Stuart de l'Italie, dont plus tard Giotto fit le portrait, était une enfant de huit ou neuf ans. Ces fresques étaient une des œuvres capitales de Giotto et l'un des monuments les plus intéressants de l'histoire de l'art; malheureusement, au commencement du siècle dernier, l'abbesse de Sainte-Claire s'imagina que l'église était trop sombre et que ses splendeurs gagneraient beaucoup à avoir un peu plus de lumière; elle fit recouvrir de blanc les murailles, qu'assombrissaient les fresques de Giotto, et l'on vit beaucoup plus clair, du moment qu'il n'y eut plus rien à voir. Il n'est resté de ces peintures qu'une figure de Madone. Tous les autres ouvrages que Giotto fit à Naples ont également disparu, sauf à l'Incoronata.

Le Florentin Giotto avait introduit à Naples le style de la Renaissance, le Pérugin y fut le précurseur de l'art moderne. Il peignit dans la cathédrale une *Assomption de la Vierge*, qu'on y voit encore, et qui servit longtemps de modèle aux artistes napolitains.

Parmi ceux-ci, il y eut des hommes de talent; mais aucun ne s'est élevé bien haut. Il y a dans le caractère national une fougue, une verve, très-favorables sans doute au goût des beaux-arts, mais écueils dangereux dans la pratique, car rien n'est moins sympathique à cette ardeur que l'étude sérieuse et approfondie.

Le Zingaro est le seul peintre napolitain digne d'être nommé dans ce quinzième siècle si riche en talents, surtout en talents fructueux, en véritable science, en esprit progressif. Sa vie très-romantique a de singuliers rapports avec celle de Quintin Metzís, l'auteur du célèbre tableau des *Avares* (the *Misers*), qui est à Windsor[1] : comme lui, il était forgeron et devint amoureux de la fille d'un peintre; comme lui, il se fit peintre pour obtenir la main de sa belle; et, pour que rien ne manquât au roman, on dit

[1] Qu'on ferait mieux de nommer les *Usuriers*.

que la reine de Naples intervint, *dea ex machina*, pour couronner la fidélité du Zingaro revenu dans son pays, riche et célèbre, après dix années d'exil, de travaux et d'épreuves. Le Zingaro a laissé un grand nombre de peintures, dont le style original a reçu d'après lui le nom de zingaresque.

Au moment où il mourut, Antonello de Messine, fils et petit-fils de peintres, rapportait en Italie le secret de la peinture à l'huile. C'est à Naples qu'il avait vu, en 1442 ou 1443[1], à la cour de Robert, le tableau que Van Eyck venait d'envoyer au roi : il était aussitôt parti pour la Flandre pour découvrir le secret de ce merveilleux procédé ; on se rappelle qu'à son passage à Venise, lors de son retour, il l'avait communiqué à son ami Domenico, lequel, à son tour, en fit part au Florentin Andrea del Castagno, et que celui-ci assassina Domenico pour rester seul possesseur du secret.

Vers le milieu du seizième siècle, après que la peinture eut pris son plus grand, son plus beau développement, non-seulement à Rome, mais à Florence, à Venise, à Mantoue, à Vérone, à Ferrare, à Milan, à Parme, partout où il y avait une école, celle de Naples offrit moins d'originalité que les autres, mais non moins d'éclat ; elle reproduisit les principales qualités des meilleures écoles, selon que ses artistes rapportaient dans leur patrie le style des maîtres étrangers sous lesquels ils avaient été se perfectionner, ou que le roi, les seigneurs et les corporations religieuses appelaient à Naples les meilleurs peintres de l'Italie.

A cette époque, comme aux temps de Giotto et du Pérugin, c'est encore l'influence étrangère qui domine dans l'école napolitaine. Grâce à quelques-uns des élèves de Raphaël, auxquels vinrent se joindre, vers le milieu du siècle, des imitateurs de Michel-Ange, Naples fut une des premières villes à profiter des progrès que les travaux au Vatican et à la chapelle Sixtine avaient fait faire à la peinture. Polydore et Penni (il Fattore), ces deux artistes si distingués parmi les nombreux collaborateurs de Raphaël, chassés de Rome par les désastres qui dispersèrent l'école dans toute l'Italie, se réfugièrent, le premier, en Sicile, à Messine, où il fonda une école ; le second à Naples, où il mourut l'année suivante (1528). Quelque court qu'ait été son séjour à Naples, la peinture en ressentit vivement l'influence.

[1] Évidemment Lanzi fait erreur en disant 1440, puisque le tableau pour le roi de Naples ne fut fait qu'en 1442.

Penni avait apporté avec lui une copie de la *Transfiguration*, un parfait fac-simile de l'original; cet immortel chef-d'œuvre servit ainsi de modèle aux peintres napolitains[1].

Au commencement du dix-septième siècle, ce n'était plus de Michel-Ange, de Raphaël et du Titien que s'inspiraient les beaux-arts à Naples, mais du Tintoret et du Caravaggio; commencement de décadence, si l'on compare le Tintoret et le Caravaggio à leurs prédécesseurs, mais époque brillante encore par rapport à la génération qui suivit.

Le Caravaggio avait fait à Naples un séjour dont je dirai tout à l'heure quelques mots. Son influence y fut toute-puissante. L'école napolitaine était riche d'invention, mais trop ignorante du dessin et trop peu versée dans les hautes connaissances de l'art, pour s'élever à la hauteur de l'école de Rome ou de Florence. La plupart de ses peintres s'adonnèrent exclusivement à l'imitation de la nature; à l'exemple du Caravaggio, ils prirent leurs modèles chez le peuple, cherchant le pittoresque plutôt que le beau, s'attachant à rendre avec vérité l'expression des physionomies, mais sans choix et jamais avec cette pureté de goût, cette élévation de pensée si admirables chez Raphaël, qui, lui aussi, ne faisait cependant rien que d'après nature.

L'école napolitaine a varié dans ses principes quant au coloris; sous ce rapport, le Caravaggio était un des plus grands maîtres, non-seulement parmi ses contemporains, mais aussi entre tous ses prédécesseurs.

Presque en même temps que le Caravaggio, Annibal Carrache était venu à Naples; de sorte que les trois grandes écoles qui florissaient alors, celle de Venise, de Bologne, et le naturalisme du Caravaggio, qui s'introduisait partout, eurent à la fois des représentants à Naples. Ces trois styles furent adoptés par les trois peintres les plus accrédités : Corenzio, Ribera et Caracciolo.

Ribera seul, plus connu sous le nom de l'*Espagnolet*, mérite d'être mentionné comme artiste; mais la ligue que formèrent ces trois peintres, les violences inouïes qu'ils commirent sur leurs rivaux, ne permettent pas de passer les deux autres sous silence. Pendant qu'ils florissaient, le Guide, le Dominiquin et Lanfranc, vinrent à Naples et y formèrent quelques élèves.

[1] Cette copie avait été faite pour François Ier; mais Penni la vendit à Naples, d'où elle a été emportée en Espagne.

Le temps qui s'écoula de Correnzio à Giordano est l'époque la plus brillante dans l'histoire de l'école napolitaine, et aussi la plus funeste, si l'on considère d'un côté le nombre des artistes distingués et leurs productions, de l'autre, les intrigues méprisables, les actions abominables qui la signalèrent. J'emprunte sur ce sujet quelques détails à lady Morgan; les faits qu'elle raconte sont exacts, et elle les a groupés d'une manière intéressante.

Dans la première moitié du dix-septième siècle, le style de l'école napolitaine était purement celui du Caravaggio; l'influence de cet homme brutal et colérique, comme l'appelle l'historien Bellori (*uomo intrattabile e brutale*), provenait de l'affaiblissement de l'école qui l'avait précédé; il fallait, pour relever l'art, un style nouveau, énergique, un coloris puissant, capable de fasciner les regards, en un mot, ce contraste vif entre ce qui est et ce qui va être qui éveille l'imagination. La peinture du Caravaggio offrait tout cela; elle devait d'autant plus séduire les peintres napolitains, qu'ils étaient plus enclins à la vulgarité inhérente à ce système, dont le fond est l'imitation exacte, mais sans choix, du sujet : la vérité et l'expression aux dépens de la beauté.

Le Caravaggio était venu à Naples — 1605 ou 1606 —, fuyant de Rome pour se soustraire aux conséquences d'un homicide; il ne se défit pas en route de ses violentes passions, et ses succès à Naples, la haute position que lui donnèrent ses talents, enflammèrent encore l'orgueil et l'irascibilité de cet homme, d'autant plus ombrageux, qu'il était parti de plus bas et n'avait reçu aucune éducation.

C'était un duelliste de profession, ou plutôt un spadassin; mais, loin de lui faire du tort auprès des artistes napolitains, ce lui fut un élément de succès de plus.

Le Caravaggio se rendit à Malte; il y fut créé chevalier, et, à la suite d'une nouvelle querelle dans laquelle il blessa grièvement son adversaire, il fut jeté en prison. Après s'être échappé de son cachot, il revint à Naples. Ce second séjour fut très-court. A peine arrivé, le Caravaggio se prit de querelle avec des militaires dans un cabaret; le sang coula, lui-même fut blessé et obligé de se sauver dans une felouque, qui mit aussitôt à la voile, et le débarqua à Porto Ercole, sur les frontières de la Toscane.

Ses élèves napolitains prirent, avec son style, ses manières et

ses mœurs, et comme lui se servirent du poignard aussi facilement que du pinceau.

Il fallut, bon gré, mal gré, applaudir à leurs ouvrages ; malheur à qui les critiquait, et surtout malheur à l'artiste étranger qui acceptait des commandes à Naples ! Les artistes napolitains formèrent une troupe de véritables bandits, dont les trois peintres que je viens de nommer, Corenzio, Ribera et Caracciolo, furent les chefs : Corenzio était Grec ; Caracciolo, Napolitain ; Ribera, Espagnol, d'où lui est venu le surnom d'*Espagnolet*.

Ribera (ou Ribeira) est un des plus grands artistes du dix-septième siècle ; on voit de lui, dans la chapelle royale à Naples, le *Martyre de saint Janvier ;* c'est une magnifique peinture ; mais, comme si les mauvaises passions et les mœurs brutales de ses associés, aussi bien que les siennes, avaient influé jusque sur le choix de ses sujets, il se complut à représenter tout ce que l'imagination peut suggérer de plus hideux et de plus cruel.

La partialité nationale du vice-roi espagnol qui gouvernait le royaume de Naples distingua bientôt l'*Espagnolet* entre tous les autres artistes, auxquels, il faut le dire, il était grandement supérieur ; Ribera fut nommé peintre de la c ur, comblé d'honneurs, richement rétribué, et il se trouva ainsi placé à la tête de sa profession, exerçant une sorte de suprématie sur tous les peintres, plus encore par son crédit que par ses talents.

Une si brillante position, due surtout à la faveur, excitait l'inquiétude de Ribera, qui voyait dans tout artiste de talent un rival aspirant à le supplanter.

Son esprit jaloux se communiquant à tous ceux qui s'étaient attachés à son sort, il en résulta que bientôt ces artistes formèrent une sorte de ligue offensive contre quiconque n'était pas des leurs. Tous les moyens, jusqu'à l'assassinat, leur furent bons. Corenzio fut le membre le plus actif de cette association.

C'était un artiste de quelque habileté, astucieux, fin, ne reculant pas plus devant le crime que devant la honte, et pas assez supérieur dans son art pour ne point redouter la concurrence. Il fut l'exécuteur des sinistres complots de Ribera. Ce que le peintre de la cour, devenu un grand personnage, n'aurait pu faire lui-même, Corenzio le faisait pour lui. Il fut son *alter ego*, ou, pour me servir d'une locution populaire et singulièrement à propos ici, il fut son *âme damnée*.

Ribera voulait chasser de Naples tous les hommes à talent qui ne sortaient pas de son école ou ne le reconnaissaient pas pour chef. Soutenu par son crédit auprès du vice-roi et par ses élèves, spadassins prêts à tout entreprendre pour la cause commune, il donna pleine carrière à ses mauvaises passions.

L'exécution des ouvrages publics, les tableaux d'autel et la décoration des églises, étaient l'objet de la plus haute ambition des peintres; outre le profit, c'était le plus sûr moyen de s'illustrer; or, à l'époque dont nous parlons, il y avait à Naples de très-grands travaux en ce genre, commencés ou prêts à l'être. Les grandes églises du Spirito Santo et du Gesù Nuovo et le chœur de la Chartreuse devaient être décorés de peintures; mais l'entreprise la plus vivement convoitée, et qui échappait à l'influence de la cabale, c'était la chapelle royale du *Duomo*, Saint-Janvier, l'église populaire, l'objet de la vénération nationale.

Annibal Carrache avait été appelé à Naples pour faire les fresques des églises de Spirito Santo et de Gesù Nuovo. Annibal Carrache était alors la plus grande illustration parmi ses contemporains; la voix publique l'avait désigné pour une œuvre qui touchait à l'honneur national; tout le peuple napolitain se passionnait pour ses travaux; mais la cabale était puissante; les intrigues, les persécutions, les violences de Ribera et de ses acolytes l'emportèrent : Annibal Carrache fut abreuvé de dégoûts; le dédain et l'injustice que lui témoignèrent les artistes et les membres de la *fabrique* le décidèrent à quitter Naples; il y était arrivé malade de chagrin du traitement qu'il avait reçu du cardinal Farnèse, celui qu'il éprouva à Naples l'acheva : à peine de retour à Rome, il y mourut, en 1609.

Le chevalier d'Arpino fut chargé des travaux de la chapelle royale; mais il était encore bien loin d'avoir terminé les premières fresques lorsqu'il fut forcé de prendre la fuite pour échapper aux violences dont il était journellement menacé.

Guido Reni, élève d'Annibal Carrache, fut nommé pour remplacer d'Arpino. Peu de jours après son arrivée, deux inconnus rouèrent de coups son valet et lui firent dire par cet infortuné que, s'il ne repartait sur-le-champ, il n'avait qu'à se préparer à mourir. Guido partit.

Son élève Gessi eut le courage d'écrire de Rome pour demander de continuer les travaux qui avaient été confiés à son maître; on

accepta son offre, et il arriva à Naples, accompagné de deux artistes qui devaient lui servir d'aides. Un jour, ceux-ci, se promenant sur le port avec des gens dont ils avaient fait la connaissance la veille d'une manière fort agréable, furent invités par eux à visiter une galère qui venait de jeter l'ancre à l'entrée de la rade. Cette politesse fut acceptée avec plaisir; on se rendit à bord, et aussitôt la galère de mettre à la voile; jamais on ne l'a revue; jamais on n'est parvenu à découvrir ce que devinrent les deux malheureux artistes. Gessi comprit le sort qu'on lui préparait : il retourna à Rome.

Les *cavalieri deputati*, c'était le titre des administrateurs de la fabrique, se tinrent pour vaincus; la cabale l'emportait de haute main; ils donnèrent l'entreprise au formidable triumvirat. Corenzio et Caracciolo eurent les fresques, Ribera les grands tableaux d'autel. Mais bientôt la faiblesse des deux premiers fut si évidente, par la comparaison de leur travail avec celui des grands artistes qui avaient commencé l'œuvre, que la voix publique, trop unanime pour être comprimée par la cabale, exigea le renvoi de Corenzio et de Caracciolo. Les administrateurs firent effacer les fresques et appelèrent à Naples le Dominiquin, le plus grand peintre vivant, « comme le seul capable — ce sont les termes de leur lettre — d'accomplir une œuvre qui devait répondre à la piété d'un peuple dévot et honorer la munificence et le bon goût d'un ordre religieux opulent. » En effet, les administrateurs fixèrent un prix extrêmement généreux pour le travail du Dominiquin : cent ducats pour une figure entière, cinquante pour une demi-figure, vingt-cinq pour chaque tête, prix inouïs à cette époque.

Malgré des offres si brillantes, le Dominiquin accepta avec répugnance — 1629. Il se rendit à Naples avec la résignation d'un martyr; le triste pressentiment qui accablait son esprit ne le préparait que trop aux épreuves qu'il allait subir. Placé sous la protection spéciale des membres de la fabrique, logé dans le palais archiépiscopal, adjacent à l'église, le premier jour après son arrivée à Naples, il trouva, en rentrant chez lui, dans la serrure de sa porte, un billet à son adresse dans lequel on lui déclarait que, s'il ne repartait à l'instant pour Rome, jamais il n'y retournerait vivant.

A l'instant le Dominiquin se rend au palais du vice-roi, demande une audience et est introduit dans la salle de réception, où les

courtisans, et, parmi eux, les chefs de la cabale, faisaient cercle autour du gouverneur. Le Dominiquin remet à celui-ci le papier qu'il vient de lire, et réclame sa protection au nom de l'Église, au service de laquelle il est employé. La publicité de la démarche, et encore plus la publicité des violences dont avaient été victimes les prédécesseurs du Dominiquin, ne permettaient pas au vice-roi d'hésiter. Déjà un des élèves de Ribera, Francanzani, avait été condamné, pour meurtre, à être pendu, et tout le crédit de la cabale n'avait pu obtenir d'autre adoucissement à la sentence que la permission de faire mourir cet assassin par le poison, dans l'intérieur de la prison, pour épargner à ses collègues la honte d'une exécution publique, selon un mode réputé infâme.

Le comte de Monterei donna sa parole de grand d'Espagne que le Dominiquin serait protégé, et déclara que s'attaquer à l'artiste serait s'attaquer au gouverneur lui-même.

Dès ce moment, le Dominiquin fut à l'abri des violences ouvertes; mais il devint le but de toutes les tracasseries que l'envie et la malignité peuvent inventer pour empoisonner les jours de ceux qu'elles veulent détruire. Les calomnies contre son caractère, les critiques amères contre ses tableaux, des menaces anonymes, de la cendre qu'on mêlait au crépi sur lequel il devait peindre ses fresques, d'où il résultait que sa peinture en séchant s'écaillait et tombait, tels furent quelques-uns des misérables moyens que ses ennemis employèrent, en corrompant tous ceux qui vivaient autour du Dominiquin.

Celui-ci, toujours bon, mais toujours craintif, s'isolait de plus en plus pour se soustraire à ces persécutions journalières : elles n'étaient pourtant que le prélude de procédés bien autrement graves et calculés avec une infernale habileté.

Rien ne décourageant le Dominiquin, la cabale imagina de le détourner de ses travaux : à cet effet, elle engagea le vice-roi à lui commander des tableaux pour la cour de Madrid ; c'était placer le Dominiquin sous les ordres de l'Espagnolet, qui avait le titre de peintre du roi. Aussitôt que les tableaux étaient un peu plus qu'ébauchés, Ribera se les faisait apporter au palais, sous le prétexte d'inspecter l'œuvre de son subordonné : il ordonnait au Dominiquin de retoucher tantôt une partie, tantôt une autre, puis, sans attendre que les tableaux fussent achevés, il les envoyait à Madrid ainsi défigurés et mutilés.

Le Dominiquin comprit fort bien que c'était sa ruine qu'on avait résolue. Détourné de ses grands travaux par une autorité despotique, poursuivi d'un autre côté par les plaintes des administrateurs de Saint-Janvier, qui voyaient les fresques de leur église négligées, à bout de patience par des persécutions de tous genres et continuelles, il s'enfuit secrètement et se réfugia à Rome.

Il alla chercher un asile sous les ombrages de Frascati, où il résida quelque temps, protégé par le cardinal Aldobrandini. Mais sa femme était retenue à Naples comme ôtage ; il avait espéré qu'elle pourrait venir le rejoindre : les administrateurs s'y opposèrent ; ils la retinrent, convaincus que c'était le meilleur moyen de forcer le Dominiquin à revenir terminer ses tableaux. En effet, il se résigna à remplir son fatal engagement, et se remit en route, l'esprit et le corps malades des persécutions que lui faisaient éprouver ses soi-disant amis et ses ennemis déclarés.

Il travailla pendant trois ans à la coupole, si malheureux, si découragé, qu'il n'avait plus de confiance en personne, pas même en sa femme. Lui-même il apprêtait sa nourriture, de peur d'être empoisonné ; on avait corrompu ses ouvriers, ses domestiques, et jusqu'à son neveu, qui demeurait avec lui. Enfin, en 1641, le Dominiquin mourut *frà mille crepacuori*, dit Passeri... Il paraît que ses ennemis parvinrent à l'empoisonner.

Aussitôt qu'il fut mort, la cabale fit jeter à bas tout son ouvrage de la coupole, et Lanfranc, son ennemi d'enfance, fut chargé de la repeindre ; il n'est resté du Dominiquin que les angles et les tableaux du bas.

Je n'ai pas voulu interrompre le récit des odieuses violences et des intrigues de l'école napolitaine envers les grands maîtres étrangers, pour entrer dans l'appréciation du talent et des travaux de ses principaux artistes. Deux seulement méritent de fixer notre attention, et tous les deux sont étrangers à Naples : ce sont Ribera et Lanfranc ; celui-ci, élève des Carrache, appartient essentiellement à l'école bolonaise : nous en reparlerons quand nous nous occuperons plus spécialement de cette école.

L'Espagnol Ribera, avant de venir à Naples, avait étudié la peinture dans sa petite ville natale, Xativa[1], dans le royaume de Va-

[1] Maintenant San Philippo.

lence, sous un élève d'Annibal Carrache. On voit qu'au dix-septième siècle la réputation des artistes italiens s'étendait déjà au loin et n'était plus, comme au commencement du siècle précédent, renfermée dans les limites de l'école ou de la province. Ribera était fort jeune lorsqu'il devint à Naples l'élève du Caravaggio ; ce nouveau style lui fut particulièrement sympathique : il était en parfaite harmonie avec les sujets terribles que l'Espagnolet affectionnait de préférence à tous les autres. Plus tard, il alla à Rome ; il y vit les œuvres de Raphaël, les principaux ouvrages d'Annibal Carrache, et, à Parme, ceux du Corrége ; il éleva son style, améliora son dessin, rectifia l'exagération de ses compositions et de ses effets de clair-obscur, mit plus de choix dans ses modèles; en un mot, il devint, sous beaucoup de rapports, supérieur au Caravaggio. Ce fut pour rivaliser avec son maître qu'il fit, à la Chartreuse[1], cette belle *Descente de Croix* qui seule, disait Giordano, suffirait pour illustrer un grand artiste et le mettre au niveau des premiers maîtres. La Madone, agenouillée derrière le Christ, est d'une rare beauté.

Cette magnifique peinture rappelle encore une de ces mauvaises et ignobles actions dont Ribera s'est si souvent rendu coupable. En face de ce tableau il y avait une autre *Descente de Croix* par un artiste peu connu aujourd'hui, Stanzioni, contemporain de Ribera, et même un peu son élève. Stanzioni avait merveilleusement réussi dans ce sujet. Ribera persuada aux moines que cette peinture avait besoin d'être nettoyée, et, mêlant à l'eau des substances corrosives, il fit disparaître toutes les nuances délicates : le tableau était détruit. Stanzioni refusa de le restaurer, voulant laisser ainsi un monument de l'infamie de son rival.

Les peintures de l'Espagnolet sont très-nombreuses en Italie et en Espagne.

Dans le chœur de San Martino, il y a une *Sainte Cène* dans le style de Paul Véronèse qui est admirable de couleur et d'expression. Dans le musée de Berlin se trouve un de ses chefs-d'œuvre, représentant les préparatifs du martyre de saint Barthélemy. C'est en ce genre que l'Espagnolet excellait ; il se complaisait dans les plus horribles spectacles : les exécutions, les tortures, les martyres, en un mot, les boucheries humaines.

[1] San Martino.

Carracciolo était mort peu de temps avant le Dominiquin. Deux ans après, en 1643, Corenzio, vieux, abandonné, décrédité, voulut retoucher une de ses fresques : il était monté sur un échafaudage très-élevé, lorsque, saisi de vertige, il tomba sur le parvis de l'église : son corps se brisa de la manière la plus affreuse, mais l'artiste vécut encore quelques heures dans les plus atroces douleurs.

Ribera n'eut pas une fin moins malheureuse : à la suite d'un violent chagrin de famille, le déshonneur de sa fille, il s'abandonna à une tristesse augmentée par le sentiment des infâmes actions dont il avait souillé sa vie ; il ne lui restait dans le cœur ni espoir ni consolation. Naples lui devint un séjour intolérable ; il s'embarqua, tomba entre les mains des pirates, et mourut probablement dans l'esclavage.

C'est ainsi que ces trois hommes ambitieux, qui, tantôt par la violence et tantôt par la ruse, avaient formé contre tant d'artistes distingués et honorables le nœud d'une tragédie aussi déplorable que compliquée, ne recueillirent, lorsqu'ils en furent au dernier acte, qu'un fruit amer de leur perfidie.

L'histoire aussi a sa moralité.

Après l'Espagnolet, l'école napolitaine ne compte plus que deux ou trois peintres, de mérite sans doute, mais trop peu transcendants pour que nous devions faire plus que les mentionner ici : ce sont ANIELLO FALCONE, le maître de Salvator Rosa, SOLIMÈNE et GIORDANO ; celui-ci seul mérite une exception.

L'école napolitaine, toujours sous l'influence de l'étranger, adopta le style de Pierre de Cortone, et sa décadence fut encore plus rapide, plus complète, que celle de l'école de Florence.

GIORDANO — 1632-1705 — a imité tous les grands maîtres avec un succès si complet, qu'il est difficile de n'y être pas trompé. Mengs dit qu'il avait peint une *Sainte Famille*, dans le style de Raphaël[1], de manière à tromper les plus habiles connaisseurs. Il avait imité avec la même habileté Paul Véronèse, Bassano et le Titien, les plus grands coloristes de l'école vénitienne ; Albert Durer, Rubens, Guido Reni, etc. On voit qu'il avait du moins le mérite de bien choisir ses modèles.

[1] Ce tableau est à Madrid.

Il n'y a presque pas une église, pas un palais à Naples, où l'on ne trouve quelque peinture de Giordano. Sa fécondité égalait sa facilité. Il affirmait que, pendant son séjour à Rome, où il avait passé quelques années de sa jeunesse à étudier sous Pierre de Cortone, il avait copié douze fois les *Stanze* et les *Loggie* de Raphaël, près de vingt fois la *Bataille de Constantin*, par Jules Romain, sans parler des fresques de Michel-Ange, de Polydore, et de toutes les études qu'il avait faites pour son propre compte, car la plupart de ces copies lui étaient commandées par de riches étrangers qui voulaient emporter un souvenir de Rome.

La rapidité d'exécution de Giordano est un véritable phénomène; dans toute l'histoire des artistes il ne se trouve rien qui lui soit comparable, et l'on raconte à ce sujet des anecdotes qui ressemblent beaucoup à des plaisanteries d'atelier.

Ainsi un écrivain rapporte que le père de Giordano, peintre aussi, mais fort médiocre, très-avide de tirer parti du talent de son fils, ne lui accordait pas un instant de repos, et qu'un jour Lucas (c'était le nom de baptême de Giordano), relevant d'une grave maladie et affamé comme un jeune homme et un convalescent peuvent l'être, n'ayant pas la permission d'interrompre son travail pour prendre ses repas, ouvrait la bouche comme l'*aurait fait un merle ou un passereau dans son nid*, et que son père y introduisait les aliments, lui criant toujours dans les oreilles ces mêmes mots : *Luca, fa presto* (fais vite). Cette expression est devenue un sobriquet qui a remplacé le nom de l'artiste, à ce point que, dans plusieurs catalogues, il n'est pas désigné autrement.

La *Biographie universelle* raconte une autre anecdote, digne pendant de celle-ci. Un jour que Giordano était occupé à peindre un tableau représentant Jésus et ses disciples, il fut interrompu par son père, qui l'appelait pour dîner. « Lucas, criait le père par une fenêtre, descends tout de suite, la soupe va refroidir. — Je suis à vous, répondit le fils, je n'ai plus à faire que les douze apôtres. »

Giordano mourut en 1705.

Dans l'histoire de la peinture, il occupe une place très-inférieure, bien qu'il ait eu évidemment presque toutes les qualités qui font les grands maîtres; mais il lui en a manqué une, la plus essentielle : l'originalité. Sa facilité à concevoir un tableau était aussi grande

que sa facilité pour l'exécuter; seulement c'étaient des réminiscences d'autres artistes, sinon des plagiats; ce n'est pas en lui-même qu'il puisait son inspiration, quoiqu'on ne puisse douter que, bien doué comme il l'était, il n'y eût trouvé toutes les ressources d'un grand talent, si seulement il avait pris la peine de les cultiver. Ses œuvres justifient pleinement cet axiome énoncé plusieurs fois déjà, que la facilité est le plus dangereux écueil que puisse rencontrer un homme de talent.

ÉCOLE DE VENISE

Que, de tout temps, il y ait eu des peintres à Rome, à Florence et à Naples, il n'y a là rien qui étonne : l'art était dans ces villes une tradition plus ou moins effacée de l'antiquité ; mais, enfin, c'était une tradition non interrompue, et, quand on parle des écoles de Rome et de Florence au quinzième siècle, nous nous représentons sans peine une succession d'artistes remontant jusqu'aux beaux jours de l'antiquité grecque.

Dans ces foyers de la civilisation, l'art paraît la conséquence toute naturelle du développement de la société : il en suit les phases, il marche de front avec la richesse et le luxe.

Il n'en est pas de même à l'égard de Venise, ville moderne, comparativement parlant, et où l'art n'a pu être une tradition des anciens, comme à Rome et à Florence.

Aussi, lorsqu'on remonte à l'origine de son école, est-on frappé d'étonnement en découvrant que, dans toutes les villes, dans toutes les bourgades des États vénitiens, il y avait des peintres, et en grand nombre, et, parmi eux, de très-habiles, relativement à leurs contemporains.

Mais, entre Venise et Rome, surtout Florence, il y avait cette différence importante que la peinture n'était pas chez les Vénitiens un objet de luxe ni un art d'agrément : elle n'était pas cultivée pour elle-même, mais pour ses intimes rapports avec le culte religieux. Qu'au seizième siècle l'école vénitienne ait été précisément le contraire, c'est ce que personne ne peut nier; alors son principal trait fut le caractère ornemental, qui lui manqua totalement dans son origine ; mais, au quatrième siècle, et jusqu'aux beaux jours des deux Bellini, elle ne se soutint que par sa connexion avec le culte religieux.

Les peintres travaillaient pour la propagation de la foi ; leurs œuvres étaient offertes à l'adoration des fidèles ; aussi, à cette époque, l'art n'était-il pas absolument libre de suivre ses inspirations : il y avait des types, consacrés par le temps, dont on ne se serait pas écarté peut-être sans encourir le reproche d'hérésie. On obéissait donc à la routine.

Partout où s'élevait un monument religieux, n'eût-il été qu'un de ces rustiques oratoires placés à l'embranchement d'une route, ou l'une de ces stations en l'honneur du patron de la rue si fréquentes encore en Italie, le peintre était appelé à le décorer. Sur chaque autel, il fallait une représentation de la Divinité, ou de la sainteté sous l'invocation de laquelle il était placé ; les murs de l'église, même à l'extérieur, les monastères jusque sous les arcades de leurs cloîtres, jusque dans leurs réfectoires, les oratoires, les chapelles, tout, absolument tout ce qui tenait au culte, de loin ou de près, était du domaine de la peinture.

Bassano, Trévise, Vérone, Brescia, étaient des pépinières de peintres ; Venise, nous l'avons vu en nous occupant des mosaïstes, n'avait jamais cessé, depuis le dixième siècle, d'encourager les arts. Les îles qui l'entourent, Murano surtout, marquaient par l'excellence de leurs artistes.

Déjà dans ces temps reculés on remarque dans l'école vénitienne une tendance tout à fait différente de ce qu'elle était ailleurs : c'est par l'étude de l'antiquité et la tradition byzantine qu'à Rome et à Florence les artistes de la Renaissance s'approchent de la perfection du *siècle d'or;* c'est par l'étude de la nature que les peintres vénitiens arrivent au même but.

Pour expliquer ce phénomène, il faut tenir compte des différences que l'esprit littéraire présente aussi dans ces foyers de la civilisation. La langue vénitienne, le plus euphonique de tous les dialectes italiens, mais d'une naïveté un peu enfantine, ne convenait pas à la haute éloquence, aux œuvres sérieuses, aux actes officiels. C'est le latin qui remplit ce rôle ; c'est en latin que les annales de la République furent écrites, en latin que furent prononcés les discours dans les occasions solennelles ; cette langue fut si bien considérée comme la seule qui convînt aux sujets sérieux et aux pensées élevées, que le poëme du Dante, la *Divina Comedia*, fut, à Venise, traduit en latin.

Il se forma ainsi une poésie savante, réservée aux classes privi-

légiées, et dont l'inspiration, prenant sa source dans les classiques de la Rome païenne, devait être passablement imbue de paganisme et devenir de plus en plus étrangère aux mœurs nationales. Le peuple en fut donc exclu; il eut sa poésie à lui, fondée sur les légendes, comme toute poésie populaire, mais, plus que partout ailleurs, inspirée par un esprit éminemment gracieux, riant, inventif pour la forme et le fond. Chaque temple, chaque monastère, chaque monument religieux ou national, avait son cortége de légendes, qui allait se grossissant de siècle en siècle; et, comme si les traditions locales avaient été insuffisantes, le peuple en rapportait de nouvelles de ses conquêtes en Égypte, dans l'Asie Mineure et la Grèce, qu'il naturalisait dans ses lagunes, avec les reliques des saints et des martyrs, enlevées par lui aux outrages des infidèles.

L'ardeur des Vénitiens pour ce genre de conquêtes continua pendant tout le moyen âge; on peut dire que, sous ce rapport, aucun peuple européen ne s'est tant enrichi des dépouilles étrangères sans rien perdre cependant de l'originalité et de la fécondité de son génie individuel. Loin de là, à Venise, la fusion des éléments indigènes avec les éléments étrangers a donné naissance à une poésie plus riche qu'aucune autre par la variété de ses légendes, et, de plus, réunissant le sens profond des traditions italiennes et germaniques aux brillantes créations de l'imagination orientale[1].

Dans les arts on retrouve la même influence que dans les lettres; il y a simultanément deux systèmes de peinture; et, de même qu'on distinguait alors la langue officielle de la langue populaire, on distingua aussi la peinture du peuple de celle de l'État. Au quinzième siècle, la richesse et le pouvoir l'emportèrent sur la popularité; les artistes, naturellement, se soumirent au goût de ceux qui les faisaient travailler; mais l'esprit national ne fut pas privé de toute influence, il modifia sensiblement l'esprit classique. De là, le caractère plus poétique que religieux, plus romantique que sévère, le sacrifice continuel de la vérité au style éminemment ornemental, que nous aurons occasion de remarquer dans l'école de Venise.

La peinture officielle était en quelque sorte réservée aux étrangers; ceux qui la cultivaient étaient les artistes grecs, florentins

[1] A.-F. Rio.

ou ombriens, que le sénat appelait à Venise pour y orner les édifices publics et les églises. En parlant des mosaïstes, j'ai signalé à l'attention cette foule d'artistes byzantins qui, dès le dixième siècle, étaient fixés à Venise, et dont le nombre s'accrut considérablement après la catastrophe de Constantinople, en 1204[1]. Ils s'y naturalisèrent si bien, qu'à dater de cette dernière époque les traditions introduites par eux à Venise n'en ont jamais disparu entièrement; et, lorsqu'enfin l'école nationale les éclipsa pour jamais dans le siècle d'or, elles se réfugièrent en la petite église grecque de Saint-Georges, derrière le palais ducal, où, de nos jours encore, lors des fêtes solennelles, on expose des tableaux de style byzantin, parmi lesquels il y en a de très-modernes, peints dans la même manière que les anciens.

Il y eut donc chez les Vénitiens deux systèmes de peinture avant le quinzième siècle : l'un, vivace, poussant de profondes racines dans tous les États de la République; l'autre, exotique, vivant dans les serres chaudes de l'aristocratie, acclimaté, mais non pas nationalisé.

Au quinzième siècle se créa l'école de Venise proprement dite; l'éclat éblouissant dont elle brilla dès la première génération fit disparaître les différences jusqu'alors caractéristiques entre les deux systèmes. Il fit plus : la littérature vénitienne fut éclipsée par la peinture; l'art absorba les lettres; il n'y eut plus d'autre poésie que celle des beaux-arts. Le peuple garda ses légendes, insuffisantes pour illustrer une nation, bien que merveilleusement propres à entretenir l'esprit national; mais les lettres ne produisirent aucun de ces chefs-d'œuvre qui ennoblissent et immortalisent tout un peuple. « Venise, selon l'expression d'un auteur moderne, Venise, dépouillée de sa grandeur politique et commerciale, n'a pas même obtenu le genre d'hommage qui est dû aux nations les plus avancées dans leur déclin, quand elles ont fait dans leurs beaux jours des provisions de gloire et de dignité pour leur vieillesse. »

La formation de l'école de Venise est un fait qui se retrouve dans toute l'Italie à peu près dans les mêmes circonstances de spontanéité et de rapide développement. La lumière se fait partout et tout à coup, comme au moment où le soleil franchit l'ho-

[1] Voyez page 16.

rizon. A Rome, à Florence, ses rayons illuminent une ou deux sommités : c'est Léonard de Vinci, c'est Michel-Ange, c'est Raphaël ; à Venise, c'est une multitude de sommités resplendissantes de couleur, aux formes capricieuses : ce sont les deux Bellini, Giorgione, Tintoret, Paul Véronèse, Sebastiano, Bordone, Bassano, Pordenone, les Palma, enfin tous ces maîtres presque égaux en talent, brillants par leur coloris, et au milieu desquels s'élève le Titien, qui les domine tous.

D'où vient cette simultanéité? Comment est-il arrivé qu'à Venise, qui n'avait à la fin du quinzième siècle que peu ou point de rapports avec Florence par suite de la guerre (je parle de rapports entre individus, et non entre gouvernements), il s'opéra dans les arts une révolution absolument semblable à celle de Florence, quant au développement du talent, quoique évidemment dans un tout autre esprit, car rien n'est plus en opposition que les écoles de ces deux villes? Est-ce la découverte de la peinture à l'huile qui explique ce phénomène? Antonello de Messine, le premier qui rapporta ce secret de Flandre en Italie, arriva à Venise en 1474, l'année même de la naissance de Michel-Ange, trois ans avant celle du Titien.

Il est évident que cette découverte, qui a changé si complétement la physionomie de la peinture, a dû exercer une influence directe et puissante sur ses progrès ; mais il est à remarquer, et c'est ici un fait digne d'attention, que ce n'est pas à ce nouveau procédé que sont dus les plus beaux chefs-d'œuvre de l'art.

Ces chefs-d'œuvre appartiennent à la fresque. Les œuvres capitales de Raphaël et de Michel-Ange au Vatican, celles de Jules Romain à Mantoue, d'Andrea del Sarto à Florence, du Dominiquin à Naples, à Fano, d'Annibal Carrache à Rome, sont peintes à fresque, et ce sont les plus grands chefs-d'œuvre que l'art ait jamais produits.

Le mérite de Raphaël est d'une nature si élevée, il est si complétement identifié aux plus nobles qualités de la pensée, que les moyens, les procédés, disparaissent dans l'examen de ses œuvres ; cependant il est permis de dire que ses tableaux à l'huile ne sont pas à la hauteur de ses peintures à fresque, bien qu'il ait perfectionné, embelli son style jusqu'à son dernier jour.

La rapidité d'exécution qu'exige la peinture à fresque ne lui laissait d'autre préoccupation possible que le style ; le précieux, le

fini, que permet la peinture à l'huile, et dont il a donné un exemple dans la *Transfiguration*, sont des accessoires qui plaisent à l'œil, mais qui n'ajoutent rien à la grandeur de la pensée; c'est probablement dans ce sens que Michel-Ange parla avec dédain de la peinture à l'huile. Raphaël n'avait pas non plus cette magie du coloris qui est la qualité dominante dans l'école vénitienne; et pourtant, au point de vue de l'art, dans la plus haute et la plus complète acception du mot, quelle œuvre du Titien peut être égalée à celles de Raphaël? Je vais plus loin : est-il bien sûr que, dans le style de la peinture d'autel, le coloris des Vénitiens ait été le meilleur?

Il résulte de ces diverses considérations que, si le procédé à l'huile a donné un nouvel attrait à la peinture, et de plus grandes facilités pour les collections, il n'a pas eu d'influence sur l'art, en tant que considéré dans ses qualités intellectuelles.

Il faut donc chercher ailleurs l'explication de la simultanéité dans les progrès de la peinture au commencement du seizième siècle, et je crois en avoir déjà indiqué la source en signalant ce fait, qu'à cette époque les beaux-arts ne firent que suivre l'impulsion générale que reçurent à la fois presque toutes les branches des connaissances humaines. La civilisation monta tout à coup, comme le flot de la marée, les beaux-arts au sommet, mais non pas isolés, bien qu'ils atteignissent une hauteur à laquelle depuis lors ils n'ont jamais touché.

Les encouragements que Jules II et Léon X prodiguèrent aux grands artistes de Rome et de Florence n'eurent aucune influence à Venise, et c'est probablement là une des circonstances qui expliquent le caractère si différent de cette école, comparée aux autres.

Rome, redevenue savante sous Léon X, Florence, toute dévouée à l'étude des antiques, devaient prendre une direction différente de celle de Venise, ville de commerce, de luxe oriental et de plaisir. Chez celles-là l'art devait être savant, érudit; l'influence de l'Église, qui le protégeait magnifiquement, devait le rendre noble et sérieux : il fut tout cela. A Venise, il s'efforça de plaire aux regards : comme un marchand qui étale ses étoffes, il chercha à séduire les yeux par l'éclat des couleurs et l'élégance du sujet; et il atteignit merveilleusement son but. Jamais l'école de Venise ne s'est piquée de pratiquer le haut style; jamais elle n'a eu cette sé-

vérité qui eût été incompatible avec le genre que Paul Véronèse. surtout, a rendu caractéristique; pas même le Tintoret, dont les immenses pages et les sujets ambitieux semblent prétendre à rivaliser avec les fresques de Michel-Ange.

Me serait-il permis de dire que l'école vénitienne est à l'école de Raphaël ce que l'éloquence moderne est à l'éloquence du dix-septième siècle, en prenant pour exemple Chateaubriand et Lamartine? La parole a plus d'éclat que ne le comporte la pensée; les rapprochements ingénieux, les antithèses, les paradoxes, les mots sonores, l'harmonie du style, éblouissent l'esprit, comme ces miroirs que fait briller au soleil l'oiseleur qui aveugle sa proie, mais ne l'attire pas. Sous cette surface étincelante, l'homme dont le goût est pur et le jugement éclairé cherche la profondeur, et, n'y parvenant pas, n'éprouve plus que la satiété. Il faut excepter de cette comparaison le Titien, pour qui le procédé n'a pas été un but, mais simplement un moyen, comme les mots le sont pour le véritable orateur. Montesquieu a dit avec raison : « On peut comparer Raphaël à Virgile, et les peintres vénitiens à Lucain : Virgile, plus naturel, frappe d'abord moins, pour frapper ensuite plus : Lucain frappe d'abord plus, pour frapper ensuite moins. »

Le langage du peintre ne peut pas être refusé à l'école vénitienne[1]; mais ce ne furent pas de profonds penseurs, et, pour se fortifier dans la connaissance du beau, un artiste ne prendra pas plus ses exemples dans cette école qu'un chrétien ne cherchera dans Voltaire des arguments à l'appui de sa croyance, quelque magnifiques que soient les lambeaux de poésie religieuse qui se rencontrent çà et là dans ses œuvres.

Ce ne sont pas les grands maîtres qui ont donné ces directions différentes : l'école vénitienne était coloriste longtemps avant le Titien et Paul Véronèse, de même que Léonard de Vinci et Michel-Ange subirent l'influence des premiers fondateurs de l'école de Florence, et n'imposèrent pas la leur.

Remarquons en passant que c'est à Venise que les Flamands et les Hollandais ont appris ce magnifique coloris que leur refusait leur nébuleux climat. Les paysagistes flamands y vinrent en grand nombre, déjà longtemps avant que Raphaël eût achevé ses immortels ouvrages du Vatican[2].

[1] Sir Joshua Reynolds.
[2] Albert Durer a séjourné à Venise vers la fin du quinzième siècle.

Ainsi, dès son commencement, l'école vénitienne a eu, sous le rapport de la couleur, un système à elle, dont il faut chercher la cause dans le caractère national, puisque l'art n'était pas encore assez avancé pour raisonner des théories, et que les peintres de cette école ne furent cependant pas sans aucune conaissance de ce qui se faisait ailleurs. Giotto avait peint, à Padoue, plusieurs fresques incomparablement supérieures à tout ce qui se faisait alors, soit à Venise, soit dans toute autre école, et qui auraient dû, ce semble, exercer une très-grande influence sur la peinture vénitienne; on retrouve bien quelques traces d'imitation, mais l'ensemble des ouvrages venitiens du quatorzième et du quinzième siècle a un caractère local très-facile à reconnaître et tout à fait original.

« A cette époque, dit Lanzi, le coloris est à la fois simple et vrai. La composition des tableaux d'autel est surtout remarquable par sa simplicité. Rarement ces artistes imaginèrent un sujet historique : ils se contentaient de placer une Madone sur un trône, et de l'environner de quelques saints. Cependant on ne représentait plus ces personnages, comme par le passé, debout, à des distances égales, et absolument nuls d'action. On cherchait déjà à produire quelque opposition pittoresque. Ainsi, tandis qu'un saint paraissait occupé à contempler la Vierge, un autre tenait un livre et semblait donner toute son attention à sa lecture ; ou, si l'un était agenouillé, l'autre était figuré debout. Le caractère national se manifestait déjà par un coloris plus brillant que celui de toutes les autres écoles. »

A Florence, Cimabue, Giotto, et, plus tard, Filippino Lippi, Beato Angelico, Masaccio, s'étaient attachés à l'étude de l'antique ; leurs œuvres témoignent de leurs constants efforts pour arriver à la pureté du dessin, à l'expression dans les têtes, à une inspiration noble, sérieuse. Les Vénitiens, au contraire, n'étudient pas la statuaire,— les modèles leur manquaient : — ils copient la nature, prenant pour bon tout ce qui s'offre à leur pinceau.

Il s'ensuivit qu'à Florence et à Rome, pendant l'époque de transition de Giotto à Michel-Ange, les compositions sont roides, pédantes, froides; sous le rapport de l'expression, les têtes atteignent la perfection, mais le nu, et surtout les draperies, manquent de naturel ; on sent que, habiles à dessiner les statues, ces artistes ne connaissent presque rien aux mouvements du corps, encore moins au jeu des muscles.

Chez les Vénitiens, l'art ne prend pas un essor si élevé, mais il a de la grâce, du naturel; les figures ne sont pas nobles, elles sont vraies; le coloris est de convention, tout autant qu'à Rome et à Florence, mais il séduit; les ciels, les fonds, ont une teinte grisâtre, froide, qui double l'éclat des figures et des vêtements; les peintres vénitiens égayent leurs compositions par des images gracieuses, en introduisant dans les sujets sacrés de petits anges. gais, riants, légers, occupés les uns à chanter, les autres à jouer de quelque instrument, d'autres à porter des corbeilles de fleurs et de fruits. Les accessoires ne furent pas non plus négligés; l'on voit dans les tableaux de cette époque des trônes ornés avec la plus grande richesse, des paysages, des fragments d'architecture; seulement il y a souvent manque d'accord entre les fonds et les sujets.

On le comprend, le mérite de ces artistes est tout à fait relatif; c'est la tendance que je signale, et non pas le talent; entre le point de départ et la perfection, la distance est immense, mais elle fut franchie avec une étonnante rapidité. Je ne puis comparer la marche que les progrès ont suivie dans toutes les écoles de peinture qu'à celle d'un fleuve qui s'avance vers une cataracte : d'abord lent et régulier, c'est à peine si le courant s'aperçoit, les eaux s'avancent insensiblement jusqu'à l'endroit où, la pente se faisant vivement sentir, elles se précipitent avec une rapidité toujours croissante, et que l'œil suit à peine. Que de temps pour arriver à Masaccio, et quelle rapidité de Masaccio à Raphaël! Il en est de même dans l'école vénitienne: ce sont les mêmes années, presque les mêmes jours, qui marquent le progrès dans les deux écoles, sauf que, des Bellini au Titien, le fait est encore plus saillant, parce que le mouvement dans l'école vénitienne est plus précipité. Une seule génération, celle du maître et de ses élèves, vit s'accomplir cette révolution. C'est Jean Bellini qui a été le premier peintre de cette école si riche en grands artistes, tous à peu près contemporains.

Son père, Jacopo Bellini, avait été élève de Gentile da Fabriano, peintre de cette école d'Ombrie, dont le Pérugin est la plus haute et la plus noble expression. Ce Gentile avait été appelé à Venise par le sénat, pour y décorer le palais des doges, vers l'an 1420. Pour honorer son talent, le privilége de porter un habit de sénateur lui

avait été accordé. De tous ses travaux, il ne subsiste plus aujourd'hui le moindre vestige; mais, avant qu'on les eût détruits pour faire place à ceux des maîtres qui fleurirent dans le seizième siècle, ils avaient été pendant plus de cent ans un objet d'admiration et d'émulation pour les artistes nationaux, habitués à le considérer comme le fondateur de l'école de Bellini.

Les deux fils de Jacopo Bellini, Gentile (ainsi nommé en souvenir de Fabriano) et Giovanno (Jean), suivirent d'abord dans un même esprit la route qui leur avait été tracée par leur père, puis ils se séparèrent, sans cesser pour cela d'être très-unis de cœur. C'est à eux que remonte l'histoire de l'école vénitienne. Mais, avant de parler de leurs travaux, il importe de signaler les relations qui s'établirent vers cette époque entre les artistes de l'Allemagne et des Pays-Bas, et ceux de Venise.

Ces rapports commencèrent par Van Eyck (Jean de Bruges) et son élève Hemmelink. Autrefois, il y avait à Venise, du premier de ces artistes, un grand tableau représentant l'enfant Jésus adoré par les rois mages[1], et plusieurs autres peintures qu'il avait faites pour des collections particulières[2]. Quant à Hemmelink, le plus gracieux et le plus mystique des peintres de cette école, son nom ne pouvait manquer d'être très-populaire à Venise, à cause des incomparables miniatures qui ornaient le fameux bréviaire du cardinal Grimani, lequel passait, même en Italie, pour l'une des plus grandes merveilles de l'art[3]. Il y avait aussi, dans les collections particulières, des paysages, encore bien naïfs, d'Ouwater et de Patenier; des compositions fantastiques de Boss; des ouvrages de Gérard de Harlem, et surtout d'Albert Durer, qui vint plus tard.

Ces œuvres d'art excitaient à Venise une si vive admiration, que bon nombre de peintres vénitiens quittèrent leur patrie pour aller en Allemagne et dans les Flandres étudier sous la direction de ces maîtres.

Cette influence germanique se conserva surtout dans la famille des Vivarini, peintres de père en fils, établis dans l'île de Murano,

[1] Dans l'église des Servites. — Sanzovino : *Descrizione di Venezia*, p. 57, cité par Rio.

[2] *Notizia d'opere di disegno*, p. 14 et 45, de même.

[3] Ce bréviaire, conservé à Venise, est à la fois la plus authentique et la plus merveilleuse collection de miniatures sorties de l'école flamande.

où l'art s'était maintenu complétement affranchi des traditions byzantines.

Il faut convenir que Venise était plus heureusement située qu'aucune autre ville d'Italie pour cette œuvre d'assimilation. Au fond de ses lagunes, devenue le centre des relations commerciales en Europe, elle pouvait donner à ses artistes les moyens de faire des conquêtes dans toutes les directions, et de recevoir des quatre points cardinaux des inspirations qu'ils s'appropriaient en les modifiant selon leurs instincts ou leur caractère national. D'une main ils pouvaient puiser aux écoles allemandes et flamandes, pleines d'originalité, de jeunesse et de vie, et de l'autre dans l'école ombrienne, plus intimement religieuse, et même mystique, mais noble et élégante dans son style. En même temps ils empruntaient à l'école de Padoue les traditions allégoriques que Giotto y avait laissées.

De ce mélange devait naître ce style éminemment riche, mais surtout ornemental, qui caractérise l'école vénitienne. Ce choix entre des beautés de genres si divers, cette adoption de principes pris çà et là, cette inspiration cherchée en dehors de soi-même, n'annoncent pas une foi vive, ni cet enthousiasme, cette aspiration intime de l'âme qui ont donné à Raphaël une si noble individualité[1].

La série des artistes qui participèrent au grand mouvement de l'art à Venise commence par les frères Bellini ; ils furent l'un et l'autre les représentants les plus complets de la double tendance que je viens de signaler, d'où il s'ensuivit que l'admiration publique se partagea entre les deux frères, selon la diversité des goûts. Dans un ouvrage contemporain dédié au doge Léonard Lorédan, l'auteur Francesco Negri, parlant de ce qui contribue à la gloire d'un bon gouvernement, dit que le sénat vénitien, outre « tous les genres de lustre qui rejaillissent sur lui, a le bonheur de posséder deux frères, ministres de la nature, admirables, l'un pour la théorie, l'autre pour la pratique, lesquels non-seulement décorent le palais ducal de leurs magnifiques productions, mais en remplissent pour ainsi dire toute la ville[2]. »

[1] Rio, à qui j'ai emprunté plusieurs des faits relatifs à cette époque, en tire une conclusion toute différente de la mienne : il pense que de cet amalgame, vivifié par la tendance religieuse de l'esprit national à Venise, devait résulter un développement plus magnifique et plus grandiose que dans aucune autre école, même celle de Florence ! En tous cas, l'histoire des beaux-arts ne vient pas à l'appui de cette opinion.

[2] Morelli, *Notizia*, etc., p. 99, cité par Rio.

C'est Jean Bellini qui a été le véritable chef de l'école vénitienne; Gentile était l'aîné; mais, quoique son talent ne fût en aucune manière inférieur à celui de son frère, son influence fut moins grande et moins directe, en raison du long séjour qu'il fit à l'étranger.

Ce JEAN BELLINI — 1426-1516, — à quatre-vingt-dix ans, décora de ses peintures le palais des Cornaro; il y connut enfant la célèbre reine de Chypre, cette fille de la République dont la vie agitée et romanesque a fourni le fond de tant de récits et de romans, et que le Titien a représentée sous les attributs de sainte Catherine martyre[1]. Retenue dans son palais d'Asolo — 1489, — elle y charmait les ennuis de l'isolement et de la captivité par la vue des peintures de Bellini et les lettres du cardinal Bembo, plus connu par les dissertations sur l'amour qu'il lui adressait[2], ses petits vers galants et sa liaison avec Lucrèce Borgia, que par ses homélies.

Nul artiste ne résume mieux dans ses œuvres son époque que ne le fait Jean Bellini : dans sa vieillesse il est à la hauteur des grands maîtres de l'art moderne; dans ses premières années c'est l'art en son enfance; les progrès se suivent pas à pas dans les nombreuses peintures de lui que possède Venise.

Il avait cinquante ans lorsque Antonello de Messine apporta aux Vénitiens le secret de la peinture à l'huile; il fut un des premiers à employer le nouveau procédé, et c'est à dater de cette époque qu'il commença cette série de chefs-d'œuvre qui l'ont placé si haut. A quatre-vingts-ans il fit le magnifique tableau de la *Madone*, qui est encore le principal ornement de la belle église de Sainte-Zacharie. On ne conçoit rien de plus grandiose que les figures de saint Pierre et de saint Jérôme; dans les têtes de sainte Catherine et de sainte Agathe, l'expression reçoit un charme indicible de cette grâce naïve, de cet air de simplicité touchante qui sont les attributs exclusifs de cette époque, l'âge d'or de la peinture chrétienne[3]. Tant de vigueur et de poésie dans un âge si avancé est un phénomène assez fréquent

[1] Magnifique portrait qui orne aujourd'hui la galerie *degli Uffizi*, à Florence.
[2] Les *Asolani*.
[3] Ce tableau a été transporté à Paris, lorsque l'Italie fut dépouillée de ses plus beaux chefs-d'œuvre. De même que la *Sainte Cécile* de Raphaël et le *Martyre de saint Pierre, dominicain*, du Titien, la *Madone* fut transférée sur toile, en remplacement du bois vermoulu sur lequel elle avait été peinte; le tableau de Bellini a beaucoup souffert de cette délicate opération, peut-être aussi de ses déplacements.

dans l'école vénitienne; son plus illustre chef, le Titien, éleve de Jean Bellini, peignit sa célèbre *Déposition au tombeau* à quatre-vingt-dix-neuf ans!

Jean Bellini en avait soixante-deux — 1488 — quand il fit le tableau de la sacristie de l'église dei Frari, et celui qui est à Saint-Pierre de Murano; productions admirables, qui semblent être le résultat spontané de l'inspiration religieuse; on dirait qu'un avant-goût de la béatitude céleste épanouissait l'âme de l'artiste sexagénaire pendant que son pinceau retraçait les visions de sa poétique imagination.

A quatre-vingts ans sa carrière artistique subit une nouvelle révolution, causée par le retour d'Albert Durer à Venise, où il avait séjourné onze ans auparavant. Nous avons vu combien l'influence de ce peintre, admirable cependant sous bien des rapports, accéléra la décadence de l'école florentine; elle eut le même effet sur Jean Bellini; dans le tableau qu'il fit en 1507, sous l'inspiration même d'Albert Durer, pour l'église de Saint-François della Vigna, il y de la dureté dans les contours, et la physionomie de la Vierge n'a plus cette suavité si remarquable dans les autres œuvres dont nous venons de parler. Aucun peintre vénitien ne s'était engoué de l'artiste de Nuremberg autant que Jean Bellini, et nul ne contribua plus que lui à étendre son influence. Il était alors le doyen et le plus illustre des maîtres de l'école de Venise; les maisons des sénateurs et des patriciens lui étaient ouvertes; il avait ses libres entrées et son franc parler; il put donner à Durer une haute position, mais non pas le rendre populaire. Le goût national, l'esprit gracieux, riant, poétique, des Vénitiens, ne pouvaient sympathiser avec la roideur et la dureté qui dominent dans les œuvres d'Albert Durer; ses qualités, bonnes et mauvaises, étaient plus en rapport avec celles de l'école de Florence.

Les dernières œuvres d'un grand génie ont un attrait tout particulier : il semble qu'elles doivent révéler son secret; qu'au moment de quitter cette terre il a dû laisser dans cette dernière pensée la trace visible du rayon divin qui l'éclairait. Indépendamment du mérite de l'œuvre, avec quelle émotion on contemple la *Transfiguration* de Raphaël et la *Déposition au tombeau* du Titien! C'est leur dernier mot; devant cette toile la mort a glacé la main qui tenait le pinceau, éteint la dernière lueur dans ce cerveau où se réfléchissaient les immortelles visions du génie! Progrès ou dé-

cadence, tout saisit plus vivement l'imagination dans ce passage de l'intelligence au néant[1]. Jean Bellini avait dépassé le terme ordinaire de la vie humaine quand il entreprit, dans l'église de Saint-Jean-Chrysostome, de peindre un *Saint Jérôme dans le désert*, sujet qui offrait de sérieuses analogies avec la disposition d'esprit du vieux patriarche de la peinture vénitienne arrivé au terme de sa carrière, et ne s'inspirant plus que de cette grande pensée.

Cette composition ne reproduit point la tradition admise pour ce sujet dans toutes les écoles: saint Jérôme est assis sur un rocher, au milieu d'un paysage sévère et peu varié, où l'on ne voit pas d'autre personnage que lui. Son livre est posé sur le tronc recourbé d'un gros arbre; la figure du saint respire le calme le plus profond, l'expression est en parfaite harmonie avec l'aspect de la vaste solitude. C'est sans contredit l'ouvrage le plus attendrissant qu'ait laissé Bellini; il semble que le dernier vœu de son cœur y ait été déposé, et qu'il ait confié à la toile ses aspirations secrètes vers le repos ineffable dont il traçait une si poétique image.

Jean Bellini a fait une innombrable quantité de portraits, dont les plus intéressants se trouvaient au palais des doges, et ont été détruits dans l'incendie de 1577. Cependant il en reste encore assez pour donner une idée du talent avec lequel il traita cette branche secondaire de l'art. Le portrait du doge, agenouillé devant la Vierge et l'enfant Jésus, dans le tableau qui est à Saint-Pierre de Murano; celui de Léonard de Lorédan, au musée de Berlin[2]; le petit tableau du Louvre, où les deux frères Bellini sont représentés en buste; plusieurs ouvrages du même genre, dispersés dans les principales galeries de l'Europe, sont traités avec une vigueur et une finesse d'observation que le Titien lui-même a rarement surpassées. Au reste, et nous aurons l'occasion de le remarquer, aucune école n'a égalé en ce genre celle de Venise, et n'a présenté une si grande analogie de talent entre ses principaux artistes.

Mais, en fait de portraits, l'œuvre la plus curieuse de Jean Bellini fut assurément le portrait de Cassandra Fedele, l'une des merveilles

[1] Au néant pour les survivants, mais non pour l'âme qui a quitté cette terre.

[2] L'ordre dans lequel sont disposés les tableaux qui composent ce musée est un véritable service rendu aux amis des arts : il permet d'étudier l'histoire de la peinture dans son développement successif; et cette étude est encore facilitée par l'excellent catalogue de Haagen, chef-d'œuvre en ce genre.

les plus étonnantes dans ce siècle si merveilleux. Qu'on se figure une jeune fille à peine hors de l'enfance, belle de corps, et d'une physionomie où l'intelligence, la mobilité et l'inspiration étaient à la fois rehaussées et tempérées par les grâces naïves de sa jeunesse. C'était en 1481, Cassandra avait seize ans, et elle était, dans le monde civilisé, l'une des plus grandes célébrités en philosophie, en éloquence, en théologie, dans l'histoire et dans les lettres grecques et latines; aucune improvisatrice ne fut plus populaire, et ses talents dans la musique et la poésie égalaient ses autres mérites. Dans de grandes solennités elle fut appelée à prononcer en public des discours en latin, devant le sénat et une imposante assemblée de savants, accourus de toutes les villes de l'Italie pour l'entendre. L'instituteur des enfants de Laurent le Magnifique, le célèbre Ange Politien, écrivait à cette jeune fille que jusqu'alors l'objet de sa plus grande admiration avait été Jean Pic de la Mirandole, le plus savant et le plus beau des hommes, mais que dorénavant il placerait Cassandra sur le même niveau. Léon X, le roi de France, Louis XII, Ferdinand et Isabelle de Castille et d'Aragon, plusieurs autres princes ou souverains, entretenaient des relations avec elle; Isabelle voulut l'attirer à sa cour; mais la République de Venise défendit par un décret qu'elle sortît du territoire, « afin que la République ne fût pas privée d'un de ses plus beaux ornements. » Jamais Cassandra ne porta de bijoux sur elle; jamais elle ne paraissait en public que vêtue d'une robe toute blanche, et la tête couverte d'un voile.

Malheureusement le portrait original par Bellini a disparu, il n'en est resté qu'une gravure très-imparfaite.

Il y a des amateurs assez enthousiastes de ce peintre pour l'égaler à Raphaël; c'est bien assez de le placer à côté du Pérugin, dont il eut exactement le rôle dans l'école vénitienne. Et certes la place est encore assez belle; ce n'est pas un mérite médiocre que celui d'avoir réellement ouvert la carrière à Raphaël ou au Titien.

Presque tous les sujets traités par Jean Bellini ont été pris dans l'histoire sainte ou la légende dorée des artistes; les exceptions sont rares; mais déjà dans ces sujets sérieux on voit aisément la tendance de l'école vénitienne vers le style dramatique, et sa disposition à sacrifier la vérité historique aux grands effets de la couleur et du pittoresque.

Cet esprit est bien plus visible encore dans les œuvres du frère

de Jean Bellini, ce Gentile dont les peintures sont de véritables chroniques des mœurs contemporaines.

Gentile Bellini précéda son frère de cinq ans dans cette vie, et de quinze ans dans la tombe. Mahomet II, qui, en faisant la conquête de Constantinople, avait fait refluer dans la chrétienté une foule de lettrés et d'artistes, demanda, en 1478, à la République de Venise, forcée d'acheter de lui une paix humiliante, de lui envoyer un peintre; Gentile fut choisi par le sénat pour cette mission, qui n'était pas sans terreurs ni sans dangers réels. L'imagination était frappée par la grandeur des exploits du sultan et l'héroïsme qu'il avait déployé en de nombreuses circonstances; on lui faisait alors une réputation de férocité qu'une saine critique a considérablement atténuée, et la plupart des anecdotes qui, de son vivant même, furent racontées par les réfugiés grecs ont été depuis longtemps reléguées parmi les fictions.

C'est ainsi qu'on rencontre fréquemment le récit d'un fait à l'exactitude duquel personne ne croit plus. Gentile Bellini avait peint, dit-on, une *Décollation de saint Jean-Baptiste* qu'il présenta au despote; celui-ci fit sur l'anatomie du cou quelques critiques dont l'artiste prit la liberté de contester la justesse; la discussion s'animant, Mahomet tira son cimeterre, et, abattant la tête d'un esclave, la présenta au peintre comme une preuve convaincante. En effet, Bellini, convaincu ou non, ne répliqua rien à cet argument. Cette histoire, comme celle des quatorze pages que le sultan aurait fait éventrer pour découvrir lequel d'entre eux avait mangé d'un fruit défendu, est du nombre de ces récits qui, pour avoir été transmis d'âge en âge, n'en sont pas plus dignes de foi.

C'est en 1479 que Gentile Bellini se trouvait à Constantinople. Mahomet II étant mort en 1481, le séjour de Gentile ne dut pas être très-long; il voyagea en Orient pendant quelques années, visita l'Égypte, et revint à Venise avec une ample collection de dessins et d'études faits d'après nature, dont il se servit pour ses travaux subséquents.

Il ne paraît pas s'être douté de ce qu'est la vérité historique, ni même des différences frappantes que le temps et la nationalité apportent dans les costumes et les mœurs des peuples. C'est ainsi que, dans son tableau de la *Prédication de saint Marc,* dont la scène est à Alexandrie, les spectateurs qui entourent l'apôtre sont habillés, les uns à la vénitienne, les autres à la turque, et que l'église de

Sainte-Euphémie sur la place d'Alexandrie est tout simplement la basilique de Saint-Marc à Venise.

Il peignait un sujet d'histoire dans des temps reculés, en prenant pour éléments ce qui frappait sa vue, sans se soucier le moins du monde de critique, de style ou de vérité, et pas davantage de beauté. Le pittoresque, l'éclat du coloris, la disposition harmonieuse des groupes, l'imitation parfaite du modèle, quel qu'il fût, voilà le but unique qu'il se proposait, le seul qui paraisse avoir obtenu de lui quelque attention. C'est le système de l'école flamande, si toutefois on peut appeler de ce nom l'absence de toute règle et de toute critique.

Dans ce tableau de la *Prédication de saint Marc*, les personnages n'expriment que les sentiments vulgaires d'une foule attirée par la curiosité; les figures et les gestes sont ceux du bas peuple; mais les groupes sont bien disposés, ils ont de la vie, du mouvement, du naturel, et, quoique la naïveté de la pensée et de l'exécution, comparativement aux peintures du Titien, rappelle l'enfance de l'art, ces tableaux ont de l'attrait et un incontestable mérite.

Il y a dans la galerie de Brera, à Milan, un tableau de Gentile Bellini qui représente aussi une scène de l'Orient avec des détails d'une vérité locale d'un intérêt très-réel, du genre de celui qu'offrent les chroniques qui nous introduisent dans la vie domestique, mais que l'histoire néglige parce qu'ils sont étrangers aux grands événements, de même que, dans la peinture, ils sont inutiles à l'expression et au développement des passions. Les trois grandes compositions qu'on voit de lui à l'Académie des beaux-arts, à Venise, et dans chacune desquelles il a représenté un miracle opéré par un fragment de la vraie croix, ont, à un très-haut degré, les qualités et les défauts que je viens de décrire.

A son retour de Constantinople, Gentile fut adjoint à son frère pour l'exécution d'un cycle historique que Jean avait été chargé de peindre dans le palais des doges. A Rome et à Florence, de si vastes entreprises étaient le fruit de l'esprit religieux : la religion en fournissait exclusivement le sujet; à Venise, ce fut l'orgueil national : les annales de la République donnèrent l'épopée que les arts furent chargés d'illustrer.

Dans quatorze immenses compartiments, les deux Bellini entreprirent de représenter les principales scènes de la querelle et de la réconciliation entre le pape Alexandre III et l'empereur Frédéric

Barberousse, non pas telles que les a décrites Raumer dans son excellent ouvrage sur la maison de Hohenstaufen, mais avec toutes les poétiques exagérations dont la légende populaire a orné ces grands événements. Ces magnifiques fresques ont péri dans l'incendie de 1577 : perte irréparable, car plusieurs étaient les œuvres capitales de ces deux fondateurs de l'école vénitienne, et celles qui les ont remplacées offrent les mêmes sujets, il est vrai, mais sont des monuments de la décadence de l'école [1]. C'est à cette époque qu'il faut faire remonter le changement que subit l'école de Venise dans la direction qu'elle avait suivie jusqu'alors. Les traditions religieuses furent abandonnées ; cette inspiration individuelle, qui avait caractérisé jusqu'alors les œuvres des peintres vénitiens, si naïve chez Jean Bellini et ses contemporains, disparaît rapidement pour faire place à l'esprit purement artistique. La mythologie, dont s'était éprise l'école florentine, et dont Savonarole avait attaqué les tendances avec tant d'éloquence, s'empara aussi de l'école vénitienne, un peu plus tard, il est vrai, mais d'une manière beaucoup plus absolue.

Il n'entre pas dans notre plan de nous occuper des artistes d'un mérite secondaire qui n'exercèrent, en bien ou en mal, aucune influence sur la marche de la peinture : je passe donc sous silence les noms d'un très-grand nombre de peintres qui encombrent les galeries de Venise. Cependant, avant de parler des grands maîtres de l'art moderne, je dois mentionner un des artistes les plus remarquables dans l'époque de transition, Carpaccio, dont peut-être le talent caractérise, mieux encore que celui des deux Bellini, l'école vénitienne, pour la composition et le style, je ne dis pas le coloris.

L'académie des beaux-arts à Venise possède de lui deux grands tableaux représentant la légende de sainte Ursule et des onze mille vierges : l'arrivée des ambassadeurs du roi qui viennent demander la main de la sainte, et le martyre des onze mille vierges sur le mont Ararat. On voit que Carpaccio n'avait pas sur l'art les mêmes notions que les Carrache, qui ne voulaient pas que dans un sujet les figures dépassassent le nombre de douze ; il précédait le Tintoret dans sa *Gloire du Paradis*, et, comme lui, il n'envisagea dans ses milliers de personnages qu'une succession d'épisodes à représenter

[1] Le fils du Tintoret, Domenico, et le fils de Paul Véronèse, Carlo ou Carletto, ont peint plusieurs de ces toiles.

les uns à côté des autres, comme un spectateur qui, au lieu de voir l'ensemble, pénètre dans les rangs de la foule et reproduit successivement tout ce qui frappe ses regards.

Une *Présentation de l'enfant Jésus au temple* n'est pas moins caractéristique par ses étranges déviations de la vérité historique. Le saint vieillard Siméon, en habits pontificaux, est placé entre deux *cardinaux!* Passe encore de mettre des papes et des cardinaux, des moines et des capucins, dans des sujets postérieurs à l'ascension de Notre-Seigneur; par un effort d'imagination, la fiction peut s'étendre jusqu'à supposer que, l'Église étant instituée, elle fut dès le premier jour ce que Rome la fit plus tard ; mais montrer des cardinaux avant qu'il y eût une Église, avant la remise des clefs à saint Pierre, c'est une hérésie un peu forte.

Rien de plus fréquent, dans l'école de Venise, que cet oubli ou plutôt ce mépris pour la vérité historique : nous en verrons des exemples plus célèbres, mais non pas mieux caractérisés que celui de Carpaccio. Son tableau est très-beau : si les figures sont roides, les expressions ont beaucoup de grâce et de vigueur ; la roideur était un défaut commun à toutes les écoles, encore vers la fin du quinzième siècle.

A l'occasion des étranges anachronismes que s'est permis l'école vénitienne, un écrivain de mérite prétend que les exigences de l'histoire ne sauraient être les mêmes dans les beaux-arts, et que, pour rendre sur la toile une scène dramatique avec puissance, pour satisfaire les yeux et toucher l'âme du spectateur, l'exactitude historique, respectable sans doute, et qui ajoute aux autres mérites, n'a cependant pas plus d'importance en peinture que l'exactitude des costumes dans un drame représenté sur le théâtre. A l'appui de son opinion, cet auteur cite les tableaux de Paul Véronèse et de Lebrun, représentant le même sujet avec un égal succès et un semblable oubli de la vérité historique : c'est la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre* [1] : Véronèse en a fait une scène de son temps, les costumes sont vénitiens ; Lebrun a donné à ses héros grecs des chevelures fort semblables aux perruques de Louis XIV.

Nul doute qu'avant Talma, qui fut le premier à introduire dans la scène française une scrupuleuse exactitude dans les costumes

[1] Le tableau de Véronèse est à Venise, dans le palais Pisani ; celui de Lebrun est au Louvre.

historiques, les tragédies de Racine, de Corneille et de Voltaire n'aient produit sur les auditeurs un effet tout aussi puissant que de nos jours; mais il y a loin entre négliger la vérité historique et la travestir, et, d'ailleurs, la scène dramatique intéresse bien plus par ce qu'on entend que par ce qu'on voit; que, dans *Cinna*, Auguste paraisse en perruque, avec un chapeau galonné d'or et couronné de grandes plumes rouges, c'est une absurdité que la beauté des vers qu'il prononce pourra faire oublier; mais faites un tableau de cette scène, et les personnages seront grotesques, sans que rien rachète ce défaut. Il n'y a aucune analogie entre les exigences de ces deux branches des beaux-arts. Il n'importe nullement que Lebrun, se trompant sur le sujet d'une médaille antique, ait donné à la figure d'Alexandre les traits de Minerve ; que ses armures et ses vêtements soient de convention, puisqu'ils ne choquent ni le goût ni le bon sens ; on doit même lui savoir gré de n'avoir pas suivi la vérité historique, qui eût exigé que son héros fût contrefait ; mais il importe beaucoup qu'Alexandre n'ait pas l'air d'un courtisan de Louis XIV, et Lebrun n'est pas tombé dans cette absurdité, tandis que Paul Véronèse ne met aucune limite à son oubli de la vraisemblance historique.

C'est un sujet sur lequel nous reviendrons ; pour le moment, j'ai seulement voulu constater, dès son apparition, l'un des traits les plus distinctifs de l'école vénitienne.

Les œuvres capitales de Carpaccio ont péri : elles étaient dans le palais des Doges avec d'autres peintures du Titien, des deux Bellini, du Tintoret, de Pordenone ; les incendies de 1574 et 1577 détruisirent presque en entier cet édifice, élevé par le doge Marino Faliero sur les ruines de l'antique palais qui, deux fois aussi, avait été à demi consumé par les flammes.

Le palais des Doges, à Venise, qui éveille tant de souvenirs historiques, glorieux ou déplorables, héroïques ou atroces, dont l'aspect est étrange, riant ou fantastique comme le palais d'Aladin, sombre et menaçant comme un donjon du moyen âge, selon qu'on arrive du *Lido* ou de Saint-Marc, ou qu'on glisse sur le canal que domine le pont des Soupirs, ce palais n'est plus aujourd'hui qu'un vaste musée où les beaux-arts vous réservent autant de déceptions que ces cachots, ces puits et ces plombs dont l'imagination est si vivement préoccupée.

Non que je prétende que tous les tableaux soient peu dignes

d'attention; mais l'aspect général, la disposition des lumières, et bon nombre de ces peintures, ne répondent pas à l'attente qu'on s'en était faite.

Le palais des Doges est à l'école vénitienne ce que le Vatican est à l'école romaine : c'est à le décorer de leurs œuvres qu'aspiraient les plus grands peintres vénitiens; c'était leur plus haute récompense, l'honneur le plus recherché. Les deux Bellini et leur rival Carpaccio, non moins habile qu'eux, avaient peint la grande salle du conseil. Des artistes plus célèbres continuèrent cette œuvre d'illustration nationale, Giorgione, le Titien, le Tintoret, Paul Véronèse, Sebastiano, Torbido, Pordenone, Pâris Bordone, et une foule d'autres qu'il serait trop long de nommer, tous contemporains, tous rivaux de talent et de réputation.

Je parlais tout à l'heure de la spontanéité du développement des beaux-arts dans toute l'Italie à la fin du quinzième siècle; en voici une nouvelle preuve.

Michel-Ange naquit en 1474, Raphaël en 1483, le Titien en 1476 et Giorgione en 1477. Ainsi arrivaient presque en même temps ces grands génies qui devaient porter l'art à sa plus haute perfection. Raphaël mourut à trente-sept ans, Giorgione à trente-quatre; Michel-Ange et le Titien atteignirent une extrême vieillesse, l'un quatre-vingt-dix-neuf ans et l'autre quatre-vingt-dix. Singulier rapport entre des artistes qui se ressemblent par la place qu'ils occupent dans l'histoire de la peinture, non moins que par la durée de leur existence !

Giorgio Barbarelli — né en 1477, mort en 1511, — plus connu sous le nom de Giorgione, était l'élève de Jean Bellini, et finit par instruire son maître, comme le fit Raphaël à l'égard du Pérugin. Sur ses vieux jours, Bellini profita de la vue du travail de Giorgione; il renonça à cette manière un peu sèche, roide, de l'ancienne école pour prendre le coloris pur, brillant et la touche large qui caractérisent la nouvelle. Giorgione en a été le plus parfait modèle, il touchait à la perfection quand le Titien hésitait encore, cherchait et tâtonnait. Quoique tous deux de même âge, Giorgione était déjà grand maître quand le Titien entrait à peine dans la carrière.

Un chagrin de cœur, l'infidélité de sa maîtresse, séduite par un homme que Giorgione avait aimé comme un frère et comblé de

bienfaits, le fit mourir de douleur à trente-quatre ans. C'était un homme de noble caractère, de haute intelligence, beau de figure, distingué parmi les artistes les plus éminents, et jusqu'à son dernier jour marchant dans la voie du progrès; que ne pouvait-on pas espérer de lui, si un caprice de femme n'eût brisé son existence!

L'art lui doit d'autant plus, que les moyens qu'il employait étaient des plus simples. La palette de Giorgione ne comptait qu'un très-petit nombre de couleurs. C'est très-probablement à cette circonstance qu'il faut attribuer la pureté, l'éclat du coloris vénitien, et la belle conservation des tableaux de cette école.

Les peintres ne s'occupent guère de chimie, même en ce qui concerne leur art; c'est un reproche à leur faire : ils ne voient dans les couleurs que la nuance, s'inquiétant trop peu de la nature de l'ingrédient, sans prévoir que souvent le mélange amène graduellement un résultat tout autre que celui qui est apparu au premier moment. Des substances minérales, mêlées à des substances végétales, se détruisent les unes au profit des autres, ou s'oxydent et noircissent. De là le très-petit nombre de tableaux qui se sont conservés intacts, après un temps plus ou moins long, et ce petit nombre se compose principalement de tableaux de l'école vénitienne, ou de peintres étrangers à cette école, mais qui en ont adopté le procédé quant au coloris.

La plupart des peintures de Raphaël ont poussé au noir, non pas, comme le dit un prétendu historien des beaux-arts, parce que sur l'ébauche les ombres étaient marquées avec de l'encre, mais parce que Jules Romain, qui ébauchait, se servait du noir d'ivoire, dont les dégradations ont des nuances très-fines, mais qui finit par percer et absorber les autres couleurs. Raphaël n'a pas vécu assez longtemps pour entrevoir ce déplorable résultat. Il en a été de même pour Nicolas Poussin, qui ébauchait en brun ses tableaux, et malheureusement cette couleur y est aujourd'hui beaucoup trop apparente.

Giorgione a le premier adopté la peinture par empâtements, franche de touche, pure de couleur, avec opposition prononcée d'ombre et de lumière; ébauche que le peintre termine ensuite par des glacis, lorsque le fond est tout à fait sec.

On a beaucoup écrit sur le procédé vénitien; on a fait plus, on a sacrifié des tableaux de prix, puisque quelques-uns étaient du

Titien, pour arriver, en décomposant la couleur, en la grattant, à connaître les dessous. Il ne paraît pas que ces essais aient eu des résultats bien positifs; ce qu'il y a de certain, je l'ai vérifié moi-même, c'est que, si le Titien a peint sur un fond assez épais, blanc de couleur et à demi absorbant, Paul Véronèse, qui ne lui cède en rien pour l'éclat et la transparence du coloris, a souvent couvert la toile d'un simple glacis, aujourd'hui encore aussi brillant, aussi vigoureux, aussi pur, qu'aucune partie de la peinture du Titien. On dirait que ses tableaux viennent de sortir des mains du peintre.

Ce serait exagérer que de refuser toute valeur au procédé; mais on ne se tromperait pas moins en lui attribuant exclusivement le mérite de cette qualité de coloriste, si transcendante chez les peintres vénitiens. Il semblerait que, sous ce rapport, la seule explication satisfaisante est dans la simplicité de la palette, la fermeté et la sûreté de la touche. Giorgione a pratiqué les empâtements et les glacis, et aucun de ses contemporains ou de ses successeurs ne lui eût rien appris sur ces procédés.

Léonard de Vinci, durant son séjour à Milan, avait propagé dans les écoles lombardes, et dans celles de Vérone, de Mantoue et de Padoue, les nouvelles notions du dessin; on sentait la nécessité d'étudier l'action du corps humain, les proportions des membres, le développement des muscles, et de faire cette étude d'après nature, en dessinant le modèle vivant dans tous les mouvements, dans toutes les positions, afin de rendre avec vérité et facilité les raccourcis, même les plus difficiles.

L'école vénitienne n'aspirait pas dans le dessin à cette excellence qui a illustré l'école florentine; mais, sans se livrer comme Michel-Ange à des études anatomiques approfondies, Giorgione fit de considérables améliorations au point de vue de la composition et du dessin. Le portrait de son infidèle maîtresse dans la galerie de Modène, et dont on voit une copie à Florence, sous le nom de la *Fornarina*, est une preuve du rare mérite de son dessin au double point de vue de la grâce et de la vérité, puisqu'il a été attribué à Raphaël lui-même.

Comme Raphaël, il cherchait la beauté idéale en étudiant la nature; il ennoblissait l'expression de ses figures sans rien leur enlever du naturel; c'est l'âme qu'il traduisait dans ses portraits, plus encore que la forme matérielle. La galerie de Munich possède

son portrait, peint par lui-même; c'est l'une des figures les plus attrayantes qu'on puisse voir : des yeux noirs, pleins de feu et de mélancolie, un front d'une rare noblesse.

Giorgione est par excellence le peintre romantique; il se plaît dans les scènes de la vie privée, mais élégante et poétique; des chevaliers, des pages, des femmes jeunes, belles, dans le costume si riche et si pittoresque du seizième siècle. Il ne se contente pas d'un déploiement de riches draperies et d'élégants accessoires; il a toujours une pensée dominante; ce n'est pas seulement un tableau, c'est une action, une scène, dont on cherche avec intérêt à pénétrer le sujet et le motif.

Mais lui aussi, comme toute l'école vénitienne, montre un profond dédain pour la vérité historique, la couleur locale, comme on dirait de nos jours. En voici un exemple : c'est un tableau qui se trouve dans la galerie du Brera, à Milan; le sujet est *Moïse enfant, découvert par la fille de Pharaon.* A ce titre, vous vous attendez à ce que le paysage et les figures vous transportent en imagination sur les bords du Nil; il n'y a rien de semblable; le paysage est un parc en Arcadie, en France ou en Espagne; c'est Chambord, ou Buen Retiro; les personnages sont des chevaliers et des dames de la cour de Charles-Quint ou de François Ier; ici des pages tiennent en laisse des lévriers; là est un groupe de musiciens et de chanteurs, mi-parti chevaliers, mi-parti troubadours; le sénéchal s'approche de la princesse assise sous un arbre, un écuyer ou chambellan apporte l'enfant, qu'on vient de découvrir. C'est une scène vénitienne, et, sans le livret, les plus habiles ne découvriraient jamais le sujet que le peintre a prétendu traiter.

Nous reviendrons plus tard sur cet étrange système qui a prévalu dans l'école vénitienne, et, par elle, dans l'école hollandaise.

Sébastiano del Piombo — 1485—1547 — est presque le seul, avec il Moro, des élèves de Giorgione. Nous avons vu que Michel-Ange, s'associant à lui, voulut créer ainsi un antagonisme qui devait écraser Raphaël; il n'en ressortit que plus de gloire pour celui-ci. Dans une œuvre d'art, il faut une seule pensée créatrice, car c'est la pensée qui doit dominer, et tout doit concourir à cette unité. Qu'un peintre, ainsi que cela est arrivé souvent dans l'école flamande, fasse faire par un autre les accessoires, passe encore; mais

comment admettre que dans un sujet de figures il y ait deux pensées, l'une pour le dessin, l'autre pour la peinture?

Sebastiano possédait et pratiquait merveilleusement le procédé: sa capacité n'allait guère au delà, il concevait lentement, lourdement, et finissait de même. Sa réputation vient en grande partie de la position qu'on lui fit vis-à-vis de Raphaël; une cabale voulait perdre Raphaël, elle vantait Sebastiano outre mesure, et ce sont les échos de cette lutte qui, répétant et grandissant le nom du Vénitien, nous l'ont transmis comme l'un des plus retentissants de cette grande époque.

Mais, si, en jugeant ses œuvres, nous oublions la part légitime qui revient à Michel-Ange et à d'autres artistes, soit pour le dessin, soit pour la composition, nous placerons Sebastiano parmi les grands artistes du seizième siècle, car ses peintures appréciées en elles-mêmes sont très-remarquables.

La *Résurrection de Lazare*, qu'il fit en rivalité avec la *Transfiguration* de Raphaël, aujourd'hui dans la galerie nationale de Londres, est le tableau le plus précieux, le plus remarquable de cette collection. Le palais Pitti, à Florence, possède le *Martyre de sainte Agathe*, qui vaut bien le *Saint Lazare*.

Giorgione avait excellé dans le portrait, Sebastiano fut également admirable en ce genre. En nous rappelant les portraits de Léon X par Raphaël, de Paul III par le Titien, et d'Innocent X par Vélasquez, nous n'osons dire que cette branche de la peinture est inférieure au style de la grande composition religieuse; devant des chefs-d'œuvre si complets, si parfaits, il semble que, tout en reconnaissant la diversité des mérites, il est impossible de subordonner un genre à un autre. Cependant il est évident qu'un portrait est une copie; c'est la poursuite de la vérité dans le type qui est sous les yeux du peintre, et non pas la recherche de la beauté abstraite dont le modèle est idéal. Sebastiano n'avait pas à lutter ici contre les difficultés dans lesquelles Michel-Ange lui venait ordinairement en aide; ses portraits de Paul III et d'Anne Boleyn, tous deux au musée de Naples, le placent à la hauteur des artistes les plus éminents en ce genre.

C'est encore dans le portrait que se distingue un autre élève de Giorgione, Francesco Torbido, surnommé il Moro. Il y a de lui à Vérone, dans la cathédrale, une *Assomption de la Vierge*, qui est

d'une grande beauté, mais le dessin ne lui appartient pas; Jules Romain, à Mantoue, fut pour le Moro ce que Michel-Ange, à Rome, avait été pour Sebastiano, le compositeur et le dessinateur, c'est-à-dire ce que la pensée est à l'exécution.

Leur infériorité dans le dessin et la composition de haut style était donc bien reconnue, bien hautement avouée par les peintres vénitiens, qu'ils eussent ainsi recours aux artistes de l'école de Florence pour leur donner des sujets qu'ils n'avaient plus qu'à enluminer! N'est-ce pas là la justification de ce mot de Michel-Ange, à la vue d'un tableau du Titien, « que c'était grand dommage qu'on n'apprît pas à mieux dessiner à Venise? »

LE TITIEN

1477—1576

Rome et Florence voyaient les premiers rayons de cette pure et splendide lumière qui allait immortaliser les beaux-arts. Ni les guerres étrangères ni les dissensions domestiques n'avaient pu arrêter l'essor des Italiens dans les beaux-arts. Léonard de Vinci, le Pérugin, Bramante, Mantegna, le Correggio, trouvaient des protecteurs à Florence, à Milan, à Parme, à Ferrare; leurs travaux préparaient le grand siècle de Léon X. Tous les regards étaient fixés sur ces admirables cartons que Léonard de Vinci et Michel-Ange venaient d'exposer à Florence, lorsqu'une seconde lice s'ouvrit à Venise.

Parlons d'abord de la vie du Titien; nous apprécierons ensuite ses œuvres. Il est le plus grand maître de l'école vénitienne; sa longue carrière, ses succès, ses liaisons avec les personnages les plus importants de son temps, le désigneraient déjà entre tous les artistes comme celui qui résume le mieux, par ses œuvres et son influence, l'école de Venise.

Il naquit, en 1477, à Piève, dans le Cadore; il mourut à Venise, en 1576, dans sa quatre-vingt-dix-neuvième année, et il peignait encore au moment où il tomba frappé de la peste. Son nom était Tiziano Vecelli; sa famille compte plusieurs peintres, avant lui et après lui. On voit encore à Piève sa maison paternelle, qu'il se plut

à orner de peintures, lorsqu'au milieu des succès et des honneurs il venait de temps à autre se retremper dans la solitude et la méditation.

Son premier maître a été un Suisse de la Valteline, Sébastien Zuccato, le père des deux célèbres mosaïstes; il le quitta bientôt pour étudier sous Jean Bellini. Celui-ci, après un court essai, renvoya Tiziano, en lui disant que jamais il ne serait bon peintre; prédiction qui n'est pas rare dans les biographies des artistes, et qui a reçu souvent d'éclatants démentis. Le Titien lui-même, que sa propre expérience aurait dû éclairer, en fit de semblables tout aussi mal à propos.

Il en résulta chez lui une hésitation qui se prolongea au delà de sa jeunesse; tantôt il cherchait à imiter un style, tantôt un autre, ne trouvant rien qui répondît à ses sympathies, mais toujours plein d'ardeur pour la peinture.

Giorgione était déjà dans la plénitude de son talent lorsque le Titien, du même âge que lui, et qui approchait de ses trente ans, produisit le premier de ses tableaux dont on ait conservé le souvenir.

En 1505, à l'époque où Raphaël étudiait encore à Florence avec Bartolomeo, Giorgione et le Titien furent chargés de peindre à fresque l'extérieur de la maison d'une corporation, *il fondaco dè Tedeschi*. Giorgione avait une grande réputation; le Titien commençait à peine à se faire un nom; il eut la moindre part dans l'ouvrage, mais la plus grande dans le succès.

C'est immédiatement après ce début que le Titien fit, pour un couvent à Venise, un de ses principaux chefs-d'œuvre, l'*Assomption de la Vierge*, qui figure maintenant dans les galeries de l'Académie des beaux-arts à Venise, dont elle est un des plus précieux ornements.

Ce tableau, enfumé par les cierges et chargé de poussière, avait, pour ainsi dire, disparu; on le voyait tous les jours sans se douter de ce qu'il était, sans même savoir qui l'avait fait, lorsqu'un amateur, le marquis Cicognara, bien connu par ses travaux sur les beaux-arts, ayant soupçonné son existence, le demanda aux moines, en leur offrant en échange une toile toute neuve; ceux-ci eussent volontiers cédé cette perle pour le moindre grain de millet. Cicognara se mit à l'œuvre pour restaurer cette immense peinture, dont l'existence même était devenue problématique.

Ici encore nous devons faire remarquer le fait vraiment étonnant de la rapidité des progrès de l'art. Jean Bellini, le premier maître du Titien, vivait encore, il mourut seulement neuf ou dix ans après que l'*Assomption* eut été exposée aux regards du public, et, tout en se rappelant sa prédiction, il put mesurer la distance qui le séparait déjà de son élève; — l'ancien style, de l'art moderne.

L'*Assomption* est dans la vie du Titien ce qu'a été dans celle de Raphaël sa première peinture au Vatican, la *Dispute sur le saint sacrement;* c'est une ère nouvelle. A partir de cette époque, qui fut pour tous deux presque la même année, 1507 et 1508, ces grands maîtres laissent leurs rivaux bien loin derrière eux; ils s'élancent dans la carrière avec l'ardeur de la jeunesse et la puissance du génie, marquant un nouveau progrès par chacun de leurs ouvrages.

Après avoir peint l'*Assomption*, le Titien n'eut plus de rivaux, il n'eut que des émules, et cependant ce ne fut pas au premier moment qu'on lui rendit justice; la dimension des figures parut exagérée, on la critiqua avec vivacité, parce que le tableau ne fut probablement pas placé de suite à l'endroit qu'il devait occuper, et par conséquent ne produisit pas l'effet que le peintre avait calculé.

C'est une circonstance dont on ne tient pas assez compte dans les galeries, que la place originelle pour laquelle un ouvrage a été fait. La plupart cependant ont été peints pour un certain point de vue, soit quant à la hauteur, soit quant au jeu de la lumière qui doit les éclairer.

C'est à l'époque où il peignait l'*Assomption* que le Titien fit le portrait d'Érasme[1]. Le précurseur de la Réforme revenait de Bologne, où il avait reçu le grade de docteur; il s'arrêta à Venise, chez Alde Manuce, qui travaillait alors à imprimer ses œuvres.

Les biographies, copiées les unes des autres, fixent à cette époque les grands travaux que le Titien exécuta à Venise, à Padoue et à Vicence, et qui lui valurent l'honneur insigne d'être nommé par le sénat premier peintre de la République; ce titre lui conférait le privilége, qui serait peu envié de nos jours, de faire le portrait de chaque nouveau doge pour le prix de huit écus! Ce sont ces por-

[1] Dans la galerie de Naples.

traits qui couvrent la frise de la grande salle du conseil; il y en a cent quatorze. La République de Venise a eu cent vingt doges, il en manque donc seulement six; on pourrait croire, à en juger par le plus grand nombre, que les *premiers peintres* de la République lui en ont donné pour son argent, tant ces peintures sont mesquines et répondent peu à l'idée qu'on s'en fait avant de les avoir vues. Qui n'a entendu parler de cette salle dorée et sculptée, où le doge, entouré des chefs des illustres familles patriciennes de Venise, discutait cette politique astucieuse et cruelle à laquelle Machiavel a donné son nom? qui ne s'est représenté l'effet sévère et grandiose de ces portraits de doges, dominant l'assemblée comme le souvenir vivant d'une tradition qui devait se perpétuer d'âge en âge, et, au milieu de cette réunion de vieux sénateurs, quelle imagination n'a été frappée par la poétique éloquence de cette place vide, masquée par un voile noir, sur lequel on lit : « C'est ici la place de Marino Faliero, décapité pour ses crimes? »

Hélas! les portraits à huit écus sont en général de mesquines peintures qu'on a peine à juger, tant elles sont haut placées. Quant au cadre vide de Faliero, c'est tout simplement une planche de sapin passée au noir, et sur laquelle on a peine à lire les petits caractères de l'inscription. Toutes ces choses sont fort poétiques dans les descriptions; en réalité elles parlent très-peu à l'imagination. Il faut ne pas avoir été à Venise pour conserver quelques romantiques illusions sur la vieille République.

Les biographes font probablement erreur en donnant aux travaux que le Titien fit à Venise une date antérieure à son séjour à Ferrare auprès du duc Alphonse d'Este Ier, marié depuis peu d'années à Lucrèce Borgia. En 1509 le duc entra dans la ligue de Cambrai, que Jules II fit avec la France contre les Vénitiens, et il n'est pas probable que le Titien, si favorisé par la République, si attaché à sa patrie, se soit rendu à la cour d'un prince en guerre avec elle, et qui venait de lui faire éprouver de cruelles pertes [1].

D'ailleurs, ce fut à la cour d'Alphonse, où les attirait Lucrèce Borgia, que le Titien connut le cardinal Bembo, Arioste, Sennazar, Frà Giocando, dont il introduisit les portraits dans ces mêmes peintures qui ornèrent le palais ducal, et pour lesquelles il fut récompensé par le titre de premier peintre de la République.

[1] 22 décembre 1509, à Commachio, sur le Pô, où fut brûlée la flotte vénitienne qui avait remonté le fleuve.

C'est à la cour d'Alphonse, dans le palais du prince (*Castello*), que le Titien peignit le *Triomphe de l'Amour*, et ces fameuses *Bacchanales* qu'Augustin Carrache proclama les plus beaux tableaux du monde. Ces ouvrages, enlevés à Ferrare lors de la réunion de cette ville aux États de l'Église, en 1617, restèrent assez longtemps à Rome avant d'être livrés au roi d'Espagne. Ce sont ces mêmes tableaux qui servirent alors d'étude à Nicolas Poussin, à Baroccio, à l'Albano, que Rubens a copiés, et devant lesquels Raphaël Mengs était toujours en extase. On raconte que le Dominiquin, au moment de les voir partir pour l'Espagne, fondit en larmes, à la pensée de la perte qu'allait faire l'Italie.

C'est pendant son séjour à Ferrare que le Titien entra en plein dans un genre où il devait plus particulièrement s'illustrer : la peinture du portrait. Il s'y trouvait en société de personnages si illustres, que reproduire leurs figures devait avoir pour lui un irrésistible attrait.

Il commença par Lucrèce Borgia, cette beauté si célèbre, pour avoir eu le malheur d'être la fille d'Alexandre VI et la sœur de César Borgia. Roscoe, dans son ouvrage sur Léon X, s'attache avec succès à réhabiliter la mémoire de Lucrèce des flétrissures dont elle a été souillée; je ne parle pas des mœurs, mais des crimes. A la cour du duc Alphonse son mari, Lucrèce paraît avoir été irréprochable. Au reste, la vertu, toujours relative, semble n'avoir été qu'un nom à cette époque. Si César Borgia avait assassiné son propre frère, le duc de Candie, de pareils faits se passaient aussi dans la famille d'Este. Deux des frères du duc Alphonse, Jules et Hippolyte, celui-ci cardinal, aimaient la même dame; un jour elle eut l'imprudence de louer la beauté des yeux de Jules; le cardinal, transporté de jalousie, fit saisir Jules par ses bravi, qui lui arrachèrent les yeux en sa présence. Ce crime avait été commis très-peu de temps avant l'arrivée du Titien. Alphonse fit semblant d'en igorer l'auteur; mais, l'année suivante, Jules et un autre de ses frères, Ferdinand, ayant conspiré contre lui, il les enferma dans des cachots où ce dernier mourut après trente-trois ans de prison; Jules n'en sortit qu'après cinquante-quatre années de réclusion.

En présence de tels faits, paraître vertueux était chose facile; et, de plus, Lucrèce Borgia, diffamée à Rome par la haine qu'on portait à sa famille, a été à Ferrare protégée par cette auréole dont l'Arioste, et, plus tard, le Tasse, entourèrent la famille d'Este.

Le cardinal Bembo, qui affichait pour Lucrèce le même amour que Pétrarque, autre prêtre, avait hautement professé pour Laure, posa aussi pour le Titien. C'est probablement à la même époque que celui-ci fit le portrait de cette belle paysanne[1] qui passe pour avoir été dans la famille d'Este l'instrument d'une fraude plus politique que pieuse.

Quelle que fût la moralité de cette société, il faut convenir qu'il y en eut peu d'aussi spirituelles; le Titien vivait dans l'intimité de l'Arioste; il travaillait à des dessins pour illustrer le *Roland furieux*, et l'Arioste discutait avec lui les théories de l'art. Dans ce commerce familier avec les hommes les plus éminents par l'esprit, il acquérait les connaissances variées et le développement intellectuel nécessaires à un artiste qui prétend à quelque supériorité.

La nature du talent du Titien se modifia sans doute à ce contact très-mondain; les sujets religieux devinrent plutôt exceptionnels dans le nombre immense de ses productions. C'est par eux qu'il avait débuté; le *Triomphe de Judith* et l'*Assomption de la Vierge* avaient commencé sa brillante réputation; à Ferrare il ne peignit que des sujets profanes, et depuis lors ce fut le genre auquel il se voua, si ce n'est exclusivement, du moins de préférence. Le nom du Titien rappelle les Vénus et les Danaé, comme celui de Raphaël les Madones.

Tous les deux avaient reçu cette éducation du monde, infiniment plus pratique que celle des livres, et d'autant plus influente, qu'elle s'infiltre pour ainsi dire à notre insu. Mais, si les mœurs de l'un et de l'autre, au point de vue de la sévérité, furent au fond à peu près les mêmes, — Rome, on le sait, ne différait en rien sous ce rapport du reste de l'Italie, si ce n'est que le rigorisme y eût été plus particulièrement hors de place, — il y eut entre ces deux grands peintres cette différence essentielle, qu'au point de vue de l'art l'un ne reçut à la cour papale que des notions graves, savantes, un vif sentiment des bienséances, et l'habitude de traiter des sujets élevés, tandis que l'autre, à la cour de Lucrèce Borgia, lisant *Orlando furioso* avec Arioste, écoutant le cardinal Bembo réciter ses madrigaux, et, de plus, Vénitien dans l'âme, c'est-à-dire voué au plaisir, devait devenir le disciple d'une philosophie

[1] Il est au Louvre.

facile, riante, plus portée vers la mythologie que vers le christianisme.

Il fit le portrait de l'Arioste, probablement répété plusieurs fois, puisque, outre celui qui existe à Florence, il y en avait un autre dans la galerie Duval, aujourd'hui dispersée en France et en Angleterre.

Rome était dans toute la gloire des beaux-arts quand Léon X, depuis deux ans sur le trône pontifical, y appela le Titien. Il n'était bruit dans le monde que des merveilleux ouvrages de Raphaël; son école comptait parmi ses meilleurs peintres quelques artistes vénitiens, entre autres Jean d'Udine, élève de Giorgione, qui, après la mort de son maître, s'était rendu à Rome auprès de Raphaël. Tous les motifs se réunissaient pour engager le Titien à accepter l'offre de Léon X, il la refusa cependant; pourquoi? c'est ce que ne disent pas ses biographes; peut-être — il est permis de le croire — le Titien recula devant la crainte de l'influence que pourrait avoir sur lui un système de peinture si différent du sien; il était le premier de l'école vénitienne, il se distinguait par un style qui lui appartenait en propre, il pouvait craindre le trouble que jetterait dans ses idées la vue des chefs-d'œuvre dignes de toute admiration, et essentiellement différents de ses notions sur la peinture.

Au premier moment on regrette vivement que les trois plus grands artistes qui aient jamais existé, Michel-Ange, Raphaël et le Titien, chacun distingué des autres par un mérite spécial, le dessin, l'expression et la couleur, n'aient pas été entre eux plus en contact pour se perfectionner encore par la communication mutuelle de leurs dons. Mais, si Raphaël a profité du mérite de Michel-Ange comme dessinateur, il ne paraît pas que Michel-Ange ait retiré aucun avantage de la vue des compositions de Raphaël, et qui sait si le Titien lui-même n'y eût pas perdu?

Bien des artistes du plus haut mérite — les Carrache en sont le plus illustre exemple — entreprirent cinquante ans plus tard cette réunion des qualités qui ont immortalisé les trois grands maîtres, et ils ont échoué dans cette entreprise, si sérieusement faite cependant, qu'elle est devenue le caractère dominant de l'école bolonaise. Le Tintoret inscrivait sur les murs de son atelier cette maxime : « Le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien. » A-t-il réussi, en combinant ces deux qualités, je ne dis pas à surpasser,

mais à égaler le Titien ou Michel-Ange? Non, il est resté inférieur à tous deux, avec ce désavantage de plus, de les rappeler constamment l'un et l'autre, de sorte que, malgré son grand mérite, la comparaison s'établit toujours en sa défaveur.

Raphaël et le Correggio sont les seuls qui se soient agrandis par l'imitation, parce qu'ils eurent à un degré éminent le don très-rare de s'approprier les qualités que la nature ne leur avait pas données; Raphaël eut de plus cet esprit sage, modéré, qui l'a laissé inférieur peut-être dans quelques qualités prises séparément, mais, dans leur réunion, l'a placé au-dessus de toute rivalité.

François I[er], qui aspirait à enlever à l'Italie ses meilleurs artistes, proposa au Titien de l'emmener avec lui en France, où l'accompagnait Léonard de Vinci. Le Titien refusa cette offre, comme il avait refusé celle de Léon X.

C'est vers cette époque qu'il peignit le célèbre paysage, encore aujourd'hui le chef-d'œuvre du genre, connu sous le nom de *Martyre de saint Pierre, dominicain.* L'admiration qu'excita cette magnifique composition fut si grande, que le sénat défendit sous peine de mort que cette peinture sortît de Venise. Elle y est encore dans l'église des saints Giovani et Paolo; mais le décret fut violé par Bonaparte, qui, sûr de l'impunité, la fit transporter au Louvre en 1798.

Elle a été rendue à Venise en 1815; mais, avant de la restituer, les Français lui avaient fait subir une opération dont le succès est le sujet d'un étonnement toujours nouveau : ce tableau avait été peint sur un panneau dont le bois était vermoulu, on transféra sur toile la peinture, sans qu'elle reçût la moindre atteinte [1].

Dans ce sujet [2], le paysage est aussi important que les figures; il n'est plus un accessoire, il rivalise pour l'intérêt avec l'action : c'est à la fois le premier exemple et le chef-d'œuvre de ce qu'on appelle le paysage historique. Deux moines sont arrêtés par des brigands sur la lisière d'une forêt, en un lieu sauvage; un des moines est renversé et va périr sous le poignard de son assassin : il lève les mains vers le ciel, où deux anges l'appellent à eux. L'autre moine fuit.

C'est tout simplement une scène de bandits, mais traitée avec

[1] La *Sainte Cécile* de Raphaël a subi, aussi à Paris, la même opération avec un même succès.

[2] Voyez p. 225.

une dignité de style, une grandeur d'expression, qui n'ont jamais été surpassées. Malheureusement la place que ce tableau occupe dans l'église des saints Giovani et Paolo n'est pas favorable pour le bien voir. C'est à l'académie des beaux-arts qu'il devait être, entre l'*Assomption* et la *Présentation au temple*.

Ce dernier ouvrage m'a frappé comme l'une des plus parfaites productions du style vénitien : pour le coloris, c'est une merveille, et l'on dirait qu'il sort des mains du Titien, tant il a conservé d'éclat et de fraîcheur. Sur la droite est l'entrée du temple ; quelques personnages sous le péristyle se présentent pour recevoir la Vierge, petite fille de dix ou douze ans, qui monte seule une magnifique rampe d'escaliers, au centre du tableau. Sur la gauche, des groupes de figures drapées à la romaine ; dans le fond, une foule animée, une longue rue en perspective et des montagnes dans le lointain.

Voilà l'esquisse du sujet : ôtez à la jeune fille l'auréole qui entoure sa tête et qui indique une scène du christianisme, et, au premier moment, vous vous croirez à Rome ; en y regardant de plus près, vous reconnaîtrez que ces lieux ne peuvent appartenir à la capitale du monde : ce sera une ville du moyen âge ; quelques indices vous ramèneront en Judée ; bref, votre imagination sera d'autant plus dépaysée que vous pousserez plus avant l'analyse.

De cette vérité historique, savante, si remarquable chez Raphaël, et dont il ne s'est jamais écarté que volontairement et par science, il n'y a pas trace chez le Titien ; il ne paraît pas même se douter qu'elle existe. Dans un sujet, il se figure l'action, et, pour la représenter, il prend comme élément tout ce qui s'offre à sa vue ou à son imagination. Le caractère national, les mœurs, les costumes, ce qu'on a nommé la *couleur locale*, dont le mérite, à en croire quelques-uns de nos contemporains, devrait tenir lieu de tous les autres, est la chose du monde dont les artistes de l'école vénitienne se sont le moins souciés ; mais, dans cette école, le Titien n'est pas encore un de ceux qui s'en écartent le plus : Paul Véronèse et le Bassano, par leurs excès en ce genre, font presque disparaître chez les autres ce défaut.

Disons même que, chez le Titien, ce mérite de la *couleur locale* existe pour nous, à un très-haut degré, dans un genre où il n'a pas eu de rivaux : le portrait. Il est certain que, s'il n'avait fait que

peindre ce qu'il voyait, il eût été simple portraitiste ; ce mérite, partagé avec tant d'autres artistes, ne vaudrait guère la peine d'être mentionné ; mais le Titien a été fort au delà ; il y a plus que de la ressemblance individuelle dans ses portraits : il y a le caractère de l'époque, la physionomie politique, sociale, de son temps. Les portraits de François Ier, de Charles-Quint, Philippe II, Arioste, Bembo, Arétin et le Titien lui-même ne sont pas pour nous de simples ressemblances de ces personnages, mais la représentation vivante de la société au seizième siècle.

De même qu'il y a une physionomie nationale qui nous fait reconnaître l'origine de l'individu, de même il y a dans les grandes époques sociales un caractère particulier non moins visible. Les figures au commencement du seizième siècle, soit dans la société des Médicis à Rome ou à Florence, soit à Ferrare ou à Venise, avaient assurément une tout autre expression qu'au temps de Dante et d'Ugolin ; de même que, au temps de Henri IV, les Sully, les de Mornay et tous les courtisans qui remplissaient les salles du Luxembourg avaient un tout autre caractère de physionomie que, dans ce même palais, du temps du Directoire, les courtisans de Barras, de Carnot ou de l'abbé Sieyès. Il est superflu de dire que je ne parle pas ici des différences dans les costumes, mais de l'expression des personnes, de leur manière d'être, en un mot, de tout ce qui révèle l'homme intérieur, ce je ne sais quoi qui distingue l'homme d'éducation, de bon sens et de bonnes mœurs, du rustre, de l'ignorant et du libertin, fussent-ils tous habillés de même, de même rang et de même naissance.

Il est vrai qu'en général les portraits du Titien représentent les personnages qui eurent le plus d'influence sur leur siècle, et qu'on peut, par conséquent, supposer avoir eu plus que tout autre l'expression qui caractérise leur époque ; mais le mérite n'en est pas moins grand : c'est l'âme, si je puis m'exprimer ainsi, que le peintre traduit sur sa toile, plus encore que les formes matérielles ; c'est cette vérité, si difficile à atteindre, qui s'attache à la pensée, qui voit ce qui échappe à la perception de la foule des artistes, et qui est aussi loin de la brutale véracité du daguerréotype, qui reproduit jusqu'au moindre accident de la peau, que de l'ambitieuse vulgarité du peintre qui d'un bourgeois veut faire un héros, et croit que le génie est dans la pose théâtrale. Le Titien a été pour le seizième siècle ce que son imitateur Van Dyck a été pour l'aris-

tocratie anglaise au siècle suivant : historien éloquent autant que grand peintre.

François Ier, Charles-Quint, Philippe II, sont des pages d'histoire : en présence de ces portraits, il semble que les temps se soient personnifiés, tant on y lit clairement le caractère national de l'époque.

En 1529, Charles-Quint était à Bologne ; l'Arétin, qui était venu faire sa cour au grand homme, lui suggéra que, pour aller à l'immortalité, il y avait, à côté de la grande route des exploits militaires, le sentier des beaux-arts, et, dans ce sentier, un artiste créé tout exprès pour transmettre à la postérité les augustes traits de son auguste personne. Charles-Quint céda au conseil du poëte, et le Titien fut appelé à Bologne. Le portrait de l'empereur fut un de ses plus beaux chefs-d'œuvre. Il le fit trois fois, dans différents séjours à Bologne et à Augsbourg, où l'empereur l'invita à demeurer près de lui. Charles-Quint avait pris le Titien en grande amitié, non-seulement pour son immense talent, mais aussi pour son caractère et son esprit.

Les témoignages de haute estime qu'il lui donna publiquement confondent toutes nos notions sur la roideur de l'étiquette et la morgue nobiliaire qu'on attribue en général à cette époque, et plus particulièrement à une cour espagnole greffée d'un prince autrichien. Quand l'empereur se montrait en public, il cédait la place d'honneur au Titien. Quelque chambellan s'en formalisa et osa faire des remontrances à l'empereur. Charles-Quint répondit : « Je puis sans peine créer un grand seigneur comme vous, mais je ne puis faire un autre Titien. »

Henri VIII d'Angleterre a fait, dit-on, une réponse semblable à l'occasion de Holbein, et l'on prête à François Ier, s'adressant à Léonard de Vinci, le même mot que Charles-Quint aurait dit à Titien en lui ramassant son pinceau : « Vous méritez d'être servi par un souverain. »

Il est de fait que des honneurs extraordinaires ont été accordés à de grands artistes. Il fut question de faire de Raphaël un cardinal ; le Titien fut créé comte palatin, chevalier de l'empire ; Rubens a été ambassadeur en Espagne ; mais ces hautes distinctions ont honoré ceux qui les accordèrent plus encore que ceux qui les reçurent. La postérité a oublié les titres, elle n'oubliera jamais les noms de ces grands génies.

A Bologne, le Titien peignit à peu près toute la cour impériale et bon nombre de grands personnages venus de Rome pour saluer l'empereur. Le pape aussi, Paul III, se fit peindre par lui, et ce portrait est le chef-d'œuvre que le jugement de la postérité a placé à la même hauteur que celui de Raphaël, le portrait de Léon X. La maison d'Aragon ayant hérité des biens des Farnèse, il a été porté à Naples, où il figure dans la galerie degli Studi.

Il y en a deux. Le second fut fait à Rome quelques années plus tard : le Titien le travailla avec un soin et un fini qu'il n'a mis dans aucune autre de ses peintures. Le modèle n'offrait pas à l'artiste les mêmes avantages que Raphaël trouva dans Léon X. Paul III est une chétive figure, dont l'expression touche à la caricature, sans dignité, sans énergie, pleine de malice et d'astuce.

En récompense de son chef-d'œuvre, le pape invita le Titien à le venir voir à Rome, et, pour l'y engager, lui offrit d'ôter au Vénitien Sebastiano del Piombo, pour le donner au Vénitien Tiziano, l'office du sceau. Celui-ci refusa, ne voulant pas s'enrichir aux dépens d'un confrère et d'un compatriote.

En 1545, il alla enfin à Rome.

Au moment de son départ, le sénat de Venise, pour lui donner un témoignage d'estime, l'exempta, par un décret spécial, d'un impôt que la République venait d'établir.

Son voyage fut un triomphe continuel : le duc d'Urbin vint à sa rencontre et lui rendit les plus grands honneurs ; ce fut alors que la maîtresse de ce prince lui servit de modèle pour cette célèbre *Vénus* qui fait aujourd'hui partie de la galerie de Florence [1].

Quand le Titien arriva à Rome, il touchait à ses soixante-dix ans. Michel-Ange, qui lui fit les honneurs de la ville éternelle, était aussi septuagénaire. L'imagination se plaît à s'arrêter sur l'entrevue de ces deux puissants génies ; mais l'on se rappelle avec douleur que le plus jeune des trois plus grands peintres qui aient existé manquait à cette réunion : il y avait vingt-cinq ans que Raphaël était mort. Il y aurait eu plus de rapports et de sympathie entre lui et le Titien qu'il ne paraît en avoir existé entre celui-ci et Michel-Ange.

Le Titien avait fourni une trop glorieuse carrière pour ressentir les tristes atteintes de la jalousie; la nature de son talent, le choix

[1] La *Vénus au petit Chien*.

de ses sujets de prédilection, lui marquaient en quelque sorte une place à part; il n'aurait pas été un rival pour Raphaël, leurs qualités trop différentes eussent elles-mêmes écarté toute idée de concurrence. Le Titien rendit une éclatante justice aux œuvres de Raphaël et de Buonarotti. Michel-Ange, tout aussi sincère sans doute, mais moins impartial, critiqua le Titien : « Quel dommage, dit-il, qu'on n'apprenne pas à Venise à mieux dessiner ! Si le Titien était secondé par l'art comme il a été favorisé par la nature, personne au monde ne ferait ni si vite ni mieux que lui. »

Ce jugement fut porté à l'occasion d'une *Danaé* qui figure au musée de Naples, où elle est cachée, ou du moins censée l'être, par respect pour la décence publique. Danaé tourne ses regards vers le ciel obscurci par un épais nuage. La pluie d'or tombe sur son sein, tandis que Cupidon s'éloigne satisfait en voyant le plus grand des dieux de l'Olympe soumis à sa puissance. Le bras de l'Amour, qui ressort du fond du tableau par la force des ombres, est peut-être le raccourci le plus hardi qu'on ait jamais conçu.

Les sujets de ce genre sont ceux dans lesquels le Titien excella. Il se complaisait à étaler ces formes d'une beauté parfaite, comme Michel-Ange mettait sa gloire à déployer sa science dans l'anatomie; il s'ensuivit que les figures du Titien, du moins dans les sujets de ce genre, ont trop souvent l'air de poser; c'est un grave défaut. Un parfait naturel est un charme essentiel, un attrait dont ne peuvent se passer des sujets qui, pour n'offenser pas la délicatesse, doivent écarter toute idée qu'un œil indiscret les contemple; si le sentiment de l'oubli de soi-même et d'une profonde et inviolable solitude n'y domine pas, le sujet est indécent, et la beauté perd son plus grand charme, la pudeur.

Les deux *Vénus* du Titien, qui sont à Florence, dans la *Tribune*, en face l'une de l'autre, peuvent servir d'exemple pour ce que je viens de dire. L'une est dans une attitude étudiée; il est évident que dans sa pensée elle n'est pas seule; ce tableau produit peu d'effet, et cet effet n'est pas agréable.

L'autre, pas plus belle, ni pour le dessin, ni pour le coloris, l'emporte infiniment par le charme que répand sur toute la composition la simplicité, ou plutôt l'innocence de la pensée; c'est une jeune femme, d'une merveilleuse beauté; elle vient de se réveiller; elle tient des fleurs dans une main, un épagneul est près d'elle; elle oublie qu'elle est sans voile; dans la chambre

voisine on entrevoit ses femmes qui préparent ses vêtements. C'est une admirable peinture, et l'exemple le plus frappant qu'il n'y a pas d'indécence là où la pensée est pure.

Au point de vue de l'exécution, cette peinture est l'une des plus étonnantes merveilles de l'art. Quelle hardiesse, quelle confiance dans son talent le Titien ne devait-il pas avoir pour oser peindre sur une draperie blanche cette figure de femme dont le corps, d'une blancheur éclatante, n'offre dans le clair-obscur que les nuances les plus délicates! et, pour comble de difficulté, le premier plan est vivement éclairé, et le fond est éclairé aussi ; et c'est peut-être, de toutes les peintures du Titien, celle qui a le coloris le plus puissant! La figure est inondée de lumière! On ne saurait trop le répéter, nulle école n'a connu la magie de la couleur comme l'école vénitienne, et, dans cette école, aucun peintre n'approche du Titien pour la science, la hardiesse, la puissance de la couleur, pas même Paul Véronèse, qui a fait des tableaux tout aussi brillants, tout aussi lumineux, c'est vrai, mais aucun où se trouve résolu un problème aussi difficile que celui que je viens d'exposer[1].

Dans l'œuvre du Titien, il y a un grand nombre de tableaux de même genre; plusieurs sont en Angleterre, entre autres, dans la galerie de Cambridge, une *Vénus* qui est le portrait de la princesse Eboli; près d'elle est assis Philippe II jouant du luth. Dans la galerie nationale, *Vénus cherchant à retenir Adonis;* dans la galerie Stafford, *Diane et ses Nymphes surprises par Actéon;* la *Disgrâce de Calysto, Vénus sortant de la mer, essuyant ses cheveux*. A Dresde et à Vienne, des *Vénus* et des *Danaé*. A Munich, une *Vénus initiant une jeune fille au culte de Bacchus*. A Venise, au palais Barbarigo, une *Vénus devant qui l'Amour tient un miroir*. A Rome, dans la galerie Borghèse, un de ses chefs-d'œuvre, l'*Amour profane et l'Amour sacré;* ce sont deux figures de femmes assises sur le bord d'une fontaine, l'une revêtue d'une splendide draperie blanche, l'autre sans vêtements, etc.

Le Titien séjourna près d'un an à Rome; l'espèce d'antagonisme qui s'éleva bientôt entre lui et Michel-Ange dégénéra en véritable guerre entre les partisans de ces deux grands artistes. On se battit alors pour leur renom, comme on le fit plus tard pour le Tasse et l'Arioste.

[1] Viardot, *Musées d'Italie*. — Kugler. — Lanzi.

Mais, si l'on avait réfléchi au peu d'analogie qu'il y a entre leurs styles, on n'aurait peut-être pas pris la peine de les comparer: Michel-Ange ne songeait qu'à vaincre les difficultés; le Titien cherchait à les éviter. L'un n'étudiait la nature que pour l'exagérer, l'autre se contentait de la bien saisir; et c'est ainsi que, par des routes opposées, ils parvinrent au même but, qui est de plaire et d'étonner[1].

A peine de retour à Venise, le Titien fut appelé à Augsbourg par Charles-Quint (1548 et 1550); il accompagna l'empereur à Inspruck, où celui-ci, après avoir vaincu la ligue protestante, venait surveiller le catholicisme réuni en concile à Trente.

Tout n'était pas fêtes et plaisirs à la cour impériale, et Charles-Quint avait à cette époque de si grands embarras, sa personne même était exposée à de tels dangers, que le culte des beaux-arts ne suffit pas pour expliquer les voyages répétés que fit alors le Titien, plus que septuagénaire, traversant si fréquemment les Alpes du Tyrol, alors bien plus dangereuses et plus difficiles à franchir qu'elles ne le sont aujourd'hui; il dut y avoir entre le monarque et l'artiste des rapports d'affection, et probablement le Titien, intimement lié avec un grand nombre de personnages marquants en Italie, fut appelé à rendre des services politiques à son généreux protecteur.

Ceci est d'autant plus à croire, que nous voyons dans la vie du Titien qu'aussitôt après son retour d'Allemagne il fut appelé dans le sénat de Venise pour y raconter les circonstances de son séjour à Inspruck. Les biographes parlent de ce fait comme d'un honneur rendu au grand artiste; sans doute cette distinction fut honorable pour lui, en ce sens que les ambassadeurs officiels de la République étaient seuls admis à rendre compte devant le sénat; il y eut donc exception pour le Titien, ami de l'empereur, mais non pas pour le Titien, peintre de Charles-Quint; le sénat entendit un rapport sur les événements politiques, et non pas un discours sur les beaux-arts.

Le séjour à Inspruck fut mis à fin par une catastrophe dont le Titien a dû être un des tristes témoins. Au milieu d'une nuit orageuse, l'électeur de Saxe, à la tête d'un corps de troupes, surprit Inspruck; l'empereur, malade de la goutte et abandonné au mi-

[1] Viardot, *Musées d'Italie*.

lieu du désordre, eut bien de la peine à s'échapper presque seul, porté dans une litière par des chemins impraticables. Le palais impérial fut pillé; le concile de Trente se sépara en désordre, et les protestants dictèrent les conditions du traité de Passau.

Le Titien se donna tout entier, homme et artiste, au service de Charles-Quint et de Philippe II. Le sénat de Venise lui demandait de peindre des tableaux pour orner la salle du Conseil; il se fit excuser et proposa le Tintoret et Paul Véronèse pour le remplacer; son fils, Horace Vecelli, fut employé par eux ou avec eux. Il était occupé à terminer un de ses principaux ouvrages, l'*Apothéose de Charles-Quint;* il l'avait ébauché à Inspruck, et nous venons de voir qu'il s'en fallut de bien peu que Maurice de Saxe ne donnât à l'*Apothéose* de l'empereur au moins le mérite de l'à-propos.

Étrange idée que celle de Charles-Quint, mais naturelle chez l'homme qui, de son vivant, fit célébrer ses propres funérailles. Au reste, la pensée de la tombe et du néant des choses d'ici-bas devait se présenter souvent au mortel qui, revêtu des insignes de la puissance et de la grandeur, voyait échouer tous ses projets, et plus que tout autre était le jouet de la fortune. « La puissance de Charles-Quint, a dit Voltaire, n'était alors qu'un amas de grandeurs et de dignités, entouré de précipices. »

Accablé par ses ennemis, tourmenté par la maladie, il était devenu sombre et mélancolique; retiré à Bruxelles, il se déroba tellement à tous les regards pendant plusieurs mois, que le bruit de sa mort se répandit en Europe. En 1555, au mois d'octobre, il abdiqua en faveur de son fils Philippe la souveraineté des Pays-Bas; le 15 janvier suivant il lui transmit de même la couronne d'Espagne, et se retira dans le couvent de Saint-Just, dans l'Estrémadure.

C'est là que le tableau du Titien fut mis pour la première fois sous ses yeux. Qui sait si la vue de son apothéose ne lui suggéra pas l'extravagante idée de célébrer lui-même ses obsèques! Le tableau du Titien figura aussi dans cette splendide momerie, et, lorsque l'empereur fut bien véritablement mort, l'*Apothéose* accompagna son cercueil à l'Escurial, où ce chef-d'œuvre aussi est resté enseveli avec tant d'autres.

L'Espagne possède les œuvres les plus précieuses du Titien et de Raphaël : la *Vierge à la Perle*, la *Vierge au Poisson*, le *Spasimo;* mais, comme toutes les richesses de ce malheureux pays, elles ont été long-

temps enfouies, et personne n'en profitait; il y a bien peu de ces tableaux qui soient connus, ne fût-ce que par la gravure. Telle fut, sur ce point, l'incurie des souverains de l'Espagne, que l'on ignore encore aujourd'hui quels sont les chefs-d'œuvre qui périrent, en 1608, dans l'incendie de l'un des palais royaux. Charles IV, à ce que rapporte M. des Angelis, qui l'entendit de la bouche même de ce prince, racontait que, dans une émeute, au commencement de notre siècle, le peuple avait détruit, à l'Escurial, ou dispersé un grand nombre de peintures des plus grands maîtres. Lesquelles? il l'ignorait, et tout le monde l'ignore comme lui!

Le Titien peignit pour Charles-Quint : *Diane et Actéon*, *Andromède et Persée*, *Médée et Jason*, *Pan et Syrinx*, *Vénus et Adonis*, l'*Apothéose*, la *Religion*, autre composition allégorique, l'*Adoration des Mages*, la *Vierge aux Douleurs*, *Jésus couronné d'épines*, le *Péché originel*, *Offrande à la fécondité*, *Bacchus à Naxos*.

Après la mort de Charles-Quint[1], le Titien continua à peindre pour Philippe II, comme il l'avait fait pour son père, presque exclusivement. Son chef-d'œuvre, dans cette période de sa vie, est la *Sainte Cène*, reléguée dans le réfectoire du couvent de l'Escurial, où personne ne la voit.

Le Titien revenait aux sujets sérieux; les malheurs s'accumulaient sur les dernières années d'une vie jusqu'alors comblée de tous les biens de ce monde : le génie, les succès, la santé, les honneurs et les richesses. Il avait quatre-vingts ans, et voyait disparaître autour de lui tous ceux qu'il avait aimés. De ses deux fils, l'un, Horace, avait un médiocre talent; l'autre, Pomponius, déshonorait son nom avec d'autant plus de scandale, qu'il était prêtre.

Le Titien avait reçu de la nature un esprit froid, modéré, et la société sceptique et épicurienne au milieu de laquelle il avait vécu, soit à la cour de Ferrare, soit à Venise, avait contribué à lui donner cette philosophie facile qui touche de bien près à l'égoïsme. Mais, avec un esprit si vigoureux, une intelligence si saine et une disposition qui l'avait éloigné de tout excès, le Titien devait mettre à profit sans exagération les graves enseignements de la vieillesse. Il travailla encore pendant dix-neuf ans, et la plupart de ses œuvres attestent de cette disposition sérieuse : c'est le *Martyre de*

[1] En 1558.

saint Laurent (à Venise), la *Flagellation de Jésus-Christ* (à Lisbonne), la *Madeleine*, si souvent répétée, qu'il en existe trois exemplaires à Venise, deux à Florence, et un à l'Escurial; une *Transfiguration*, l'*Annonciation de la Vierge*, enfin, une *Déposition du Christ au tombeau*[1].

Le Titien mourut le pinceau à la main, à quatre-vingt-dix-neuf ans. L'Académie des beaux-arts possède cette dernière œuvre : c'est la *Déposition du Christ au tombeau*. Vue à quelques pas de distance, c'est bien une peinture de Titien : la touche et la couleur; vue de plus près, on y reconnaît la main tremblante, l'œil terne du centenaire : chez lui, la puissance intellectuelle survivait aux facultés physiques.

La fameuse peste de 1576 avait éclaté à Venise : les médecins en méconnurent d'abord les caractères et nièrent la contagion; il s'ensuivit qu'aucune précaution ne fut prise contre le fléau. Le Titien habitait alors le palais Barbarigo[2] : il fut atteint de la peste, et, tandis qu'il gisait abandonné, mourant, dans un appartement désert, des malfaiteurs vinrent le voler, emportant, sous ses yeux mêmes, ce qu'il possédait de plus précieux. Son fils Horace le suivit de près au tombeau.

Le sénat, dérogeant à un règlement sévère qui ordonnait la destruction des cadavres pestiférés, voulut que les restes du grand artiste fussent ensevelis dans l'église des Frari. Cette cérémonie funèbre, au milieu de la désolation de Venise par la peste, a été souvent le sujet de tableaux par des artistes de toutes les écoles et de tous les pays.

Palma le Vieux, élève du Titien, termina la *Déposition du Christ* que son maître avait laissée inachevée, et mit une inscription sur sa tombe.

Au commencement du dix-septième siècle, Palma le Jeune, son petit-fils, plaça sur cette tombe un buste du Titien, et Canova allait élever un monument digne de la réputation du Titien, du talent du sculpteur et de la munificence de la République vénitienne, lorsque, en 1796, Bonaparte, s'emparant de Venise, mit fin à la République.

[1] Il y en a deux à Venise, à l'Académie des beaux-arts et dans la galerie Manfrini, et une au Louvre.

[2] Presque en face de celui des Foscari, et à côté du palais où Léopold Robert est mort. Que de souvenirs dans cette Venise !

On a beaucoup parlé du coloris du Titien et de son clair-obscur. Zanetti, artiste et écrivain, a employé plusieurs années à en faire l'examen; je lui emprunterai quelques-unes de ses observations.

L'éclat qui domine dans les peintures de l'école vénitienne, et principalement dans celles du Titien, paraît avoir, pour première cause, le système des empâtements très-clairs terminés par des glacis, qui adoucissent la touche et conservent la vivacité de la couleur, tout en lui donnant plus de profondeur et de transparence. Le Titien se forma une manière qui n'est pas celle d'un rigoureux imitateur de la nature, mais qui tient beaucoup de l'idéal. Il évita, dans le nu surtout, la trop grande vigueur des teintes sombres et les masses d'ombres très-fortes, bien qu'elles se rencontrent quelquefois dans la nature; si elles contribuent au relief, elles diminuent la délicatesse des chairs. Titien supposait ordinairement un jour élevé, éclatant, et, par des gradations successives de demi-teintes, il unissait les oppositions; puis, marquant les autres détails et les contours avec plus de fermeté peut-être qu'on ne le voit dans la nature, il donnait aux objets un aspect qui les représentait plus vivement, et d'une manière plus agréable que la réalité. Par exemple, dans les portraits il donnait le plus de force aux yeux, au nez et à la bouche, et laissait les autres détails beaucoup moins accentués, ce qui favorisait singulièrement l'expression et l'effet de ses têtes.

C'est aussi le système suivi par sir Thomas Lawrence, qui, de nos jours, s'est acquis une grande réputation comme peintre de portraits. Il avait pris pour modèle le Titien, et plus encore Van Dyck, qui relève de la même école et dont les œuvres abondent en Angleterre. Je lui ai entendu dire que dans un portrait il s'attachait principalement à bien rendre les yeux; qu'il y mettait tout son savoir, toutes les ressources de l'art, et que plus il s'éloignait des yeux, moins il terminait sa peinture.

Le Titien se forma dans le coloris une manière idéale, toute scientifique, qui, depuis lui, a été formulée en axiome; elle consiste à employer à propos tantôt les teintes telles qu'elles existent en réalité dans la nature, tantôt les teintes artificielles qui produisent l'illusion pittoresque, c'est-à-dire, le véritable coloris quant à l'effet produit sur l'organe visuel, mais non pas véritable quant à la réalité de l'objet.

M. Chevreul, directeur de la manufacture des Gobelins et membre de l'Institut de France, a publié sur ce sujet un ouvrage du plus grand mérite, mais malheureusement trop abstrait et trop scientifique pour que son utilité pratique soit pour les peintres aussi générale qu'il serait à désirer : c'est son *Traité du contraste simultané des couleurs.* Il y explique ce phénomène, qui est une des plus grandes difficultés de la peinture, que des couleurs différentes et même seulement des nuances, placées les unes à côté des autres, se modifient mutuellement de telle manière, que l'œil les voit tout autres qu'elles ne sont en réalité. Par exemple, mettez une touche de couleur orangé à côté d'une teinte grise : si le gris est bleuâtre, il paraîtra presque bleu pur; s'il tire sur le jaune, il paraîtra verdâtre. D'où il s'ensuit que le peintre qui ne tient pas compte de cette influence des couleurs les unes sur les autres, et qui reproduit littéralement chaque objet séparément, obtient dans l'ensemble un résultat tout différent de celui qu'il se proposait. Que de peintres luttent en vain contre cette difficulté ! que de peintres se disent avec amertume : Je suis véridique, et pourtant mon ouvrage n'est pas vrai !

Le Titien, peut-être Giorgione avant lui, avait sinon découvert les règles de cette science, du moins reconnu le fait et noté ses effets.

Comme Giorgione, le Titien ne se servait que d'un très-petit nombre de couleurs; c'est par les dégradations des teintes et leurs oppositions qu'il obtenait la variété, la richesse et la magie de son coloris. Une draperie blanche auprès d'une figure nue fait paraître celle-ci d'une teinte vermeille, et cependant il n'y emploie que du brun rouge avec un peu de laque dans les contours et vers les extrémités.

Sa maxime favorite, qui nous a été transmise par Boschini, était que le peintre doit bien connaître trois couleurs et se rendre raison de tous leurs effets : le rouge, le noir et le blanc ; et que, lorsqu'il a des chairs à peindre, il ne doit point se flatter de réussir au premier coup, mais revenir à plusieurs reprises sur ces diverses teintes.

Avant le Titien, on employait indifféremment toutes les couleurs en leur donnant le même degré de clair-obscur. Le Titien reconnut que le rouge rapproche les objets, que le jaune retient les rayons de la lumière, que l'azur fait ombre et convient aux

reflets obscurs. C'est ainsi qu'il parvint à donner la même vérité relative, le même éclat, la même vigueur de ton aux ombres, aux demi-teintes et à la lumière elle-même ; à distinguer, par une incroyable variété de nuances, les carnations diverses et les différentes superficies des corps. Aucun peintre, dit R. Mengs, n'a connu aussi bien que lui l'équilibre des trois couleurs principales duquel dépend l'harmonie du coloris. Rubens n'en atteignit pas la perfection, et Rubens a été pourtant le plus grand coloriste de l'école flamande.

Dans ses compositions et le dessin de ses figures, le Titien s'est tenu, autant que Raphaël, éloigné du style de Michel-Ange ; il a moins de douceur, moins de cette beauté calme, idéale, chaste, rayonnante, dont Raphaël est le modèle inimitable, mais il a toujours un goût pur et élevé ; sous ce rapport il est incomparablement au-dessus de tous les peintres vénitiens, à l'exception de Giorgione, qui annonça la même supériorité dans sa trop courte carrière. Il n'y a dans ses compositions aucun contraste qui soit forcé, aucun mouvement qui ne soit nécessaire à l'action ; les personnages ont de la dignité, et, comme le disait Jos. Reynolds, un air magistral dont Paul Véronèse ne semble pas avoir eu la moindre idée.

Encore un mot sur ce grand peintre. Sa carrière a été principalement consacrée à des sujets profanes, je ne parle pas du très-grand nombre de portraits qu'il a faits, mais de ses compositions historiques ou mythologiques. Cependant c'est dans les sujets religieux, par lesquels il commença et termina sa carrière, qu'il a le mieux montré son immense génie. L'*Assomption de la Vierge*, la *Sainte Cène*, qui est à l'Escurial et qui lui coûta sept ans de travail, la *Descente de croix*, le *Christ livré au bourreau*, etc., voilà ses véritables titres à la place qu'il occupe à côté de Raphaël et de Michel-Ange.

Ce n'est pourtant pas à des sentiments de dévotion qu'il faut faire honneur de cette supériorité, pas plus que les Madones, dont la Fornarina fut souvent le modèle, ne témoignent de la piété de Raphaël.

Je l'ai déjà dit, jusqu'au commencement du seizième siècle, la peinture fut presque exclusivement religieuse, par cette unique cause que l'Église seule faisait travailler les peintres ; les images étaient une partie essentielle du culte, mais elles n'étaient pas le résultat d'une vocation chez l'artiste.

Les arts, en s'affranchissant de la tradition par leurs progrès, s'ouvrirent de nouvelles voies; de sorte que, non-seulement les peintres, maîtres de toutes les ressources du dessin et du coloris, purent rendre les sujets religieux avec toute la liberté de la pensée, mais aussi entreprendre l'histoire profane, les compositions de pure imagination, en un mot, tout ce que leur imagination leur suggérait.

A Rome, sous l'influence des immenses commandes des papes, la peinture resta essentiellement religieuse; tous les progrès se firent dans ce sens : Raphaël en a été la plus haute expression.

A Venise, la direction fut tout autre; j'en ai déjà signalé la cause. Il en résulta que l'école vénitienne s'engagea dans une voie de plus en plus étrangère aux notions italiennes, et tout à fait semblable à celle qu'ont suivie les peintres des Pays-Bas. Y a-t-elle gagné? Il est permis d'en douter.

Certes, il n'entre pas en ma pensée de prétendre qu'il ne doit y avoir qu'un seul style, et que tous les peintres doivent s'en tenir aux tableaux d'autel. Raphaël ne leur en a pas donné l'exemple, car enfin sa *Galatée*, *Psyché et l'Amour*, et les ornements qui décorent les *Loges*, comptent bien pour quelque chose dans son œuvre, mais ils y sont, pour ainsi dire, accidentels; ce ne sont pas ces chefs-d'œuvre qui l'ont immortalisé, et, si toutes ses productions eussent été dans ce genre, il serait célèbre sans doute, mais non pas le plus illustre entre tous.

C'est à ceci que j'en veux venir, que le Titien, par le choix de ses sujets, n'occupe pas dans les beaux-arts la place que semblait lui assurer son premier chef-d'œuvre, l'*Assomption;* que le plus haut rang est dû en effet à la peinture religieuse, non pas comme sujet de dévotion, il n'est pas ici question de l'adoration des images, mais comme le but le plus noble, le plus difficile à atteindre, par la réunion de toutes les qualités et de toutes les connaissances qu'il exige. Où trouver des passions plus fortes, des émotions plus vives, des scènes plus populaires, des sentiments plus élevés que dans les scènes de la vie de Jésus-Christ? Quel type plus admirable l'artiste peut-il chercher à reproduire que celui du Christ sur le Calvaire? Où l'art trouvera-t-il des inspirations plus grandes que dans l'Évangile, plus poétiques que dans l'ancienne loi? des sujets dont tous les accessoires s'associent mieux aux notions populaires, où les costumes, les figures, aient un caractère plus pit-

toresque, plus poétique, sans jamais descendre à cette étrangeté qui étonne et refroidit le spectateur?

On a remarqué que dans l'antiquité, aussi bien que dans les temps modernes, ce sont les croyances religieuses qui ont produit les plus grands chefs-d'œuvre de l'art. Tous les antiques, depuis la *Vénus* et l'*Apollon* jusqu'au *Faune* de Praxitèle, sont, à une ou deux exceptions près, des sujets qui touchent à la religion des Grecs. Depuis la renaissance des arts sous le christianisme, la peinture nous offre : de Raphaël, la *Transfiguration* et le *Spasimo*; de Léonard de Vinci, la *Cène;* de Michel-Ange, le *Jugement dernier*, ou, mieux encore, les sujets tirés de la Bible qu'il a peints sur le plafond de la chapelle Sixtine; du Correggio, le *Saint Jérôme* et la coupole de la cathédrale de Parme; du Titien, l'*Assomption;* du Tintoret, le *Saint Marc;* du Dominiquin, la *Communion de saint Jérôme;* du Guerchin, la *Sainte Pétronille;* de Guido, le *Crucifiement de saint Pierre;* de Murillo, les *Extases;* de Rubens, la *Descente de croix;* de Poussin, le *Déluge;* c'est-à-dire que tout ce que l'art a produit de plus parfait, et, pour chacun des grands maîtres, le chef-d'œuvre qui couronne sa carrière, ce sont les sujets religieux qui l'ont inspiré.

Ce n'est pas sortir de notre sujet que d'attirer l'attention sur ce fait, que l'Évangile, cette inépuisable source pour la peinture, n'a presque rien fourni à la poésie.

N'est-ce pas là une nouvelle preuve à l'appui de ce que nous avons dit des différences essentielles qui existent entre ces deux rayons de l'inspiration, la poésie et la peinture, si intimement unies sous tant d'autres rapports? L'Allemagne s'enorgueillit à juste titre de la *Messiade* de Klopstock; mais, sur ce sujet, c'est le seul poëme qu'on puisse citer, et la *Messiade* a-t-elle tout à fait triomphé de l'épreuve que le temps fait subir aux productions de l'art? Cette épreuve est encore de bien courte durée, et pourtant qui oserait affirmer que la popularité de ce poëme est à beaucoup près aussi grande aujourd'hui qu'il y a quatre-vingts ans, lors de son apparition?

Cela se conçoit : l'homme ne peut rien ajouter aux paroles du Sauveur sans en diminuer l'effet, la poésie la plus riche ne vaut pas la simplicité du récit des apôtres; mais la peinture peut mettre sous nos yeux ce que notre imagination trace avec tant de vivacité et de force. Assurément de tels sujets, traités digne-

ment, sont les plus difficiles que l'art puisse se proposer : c'est par cela même qu'ils exigent chez l'artiste les plus hautes qualités, et que, les mettant en évidence, les sujets religieux sont supérieurs à tous les autres. Les cartons de Raphaël en sont la preuve immortelle.

J'ai parlé des emprunts que Raphaël a faits à quelques-uns de ses contemporains; j'en signalerai aussi chez le Titien, et ils seront un témoignage que ce grand coloriste étudia l'antique, quoi qu'en ait dit Buonarotti. Les anges qui figurent dans le *Martyre de saint Pierre dominicain* sont copiés textuellement d'un bas-relief qui est à l'église des Miracles; la tête du *Saint Nicolas* de l'église des Frari, où le Titien a été enseveli, est empruntée du *Laocoon*, de ce même *Laocoon* dont il avait fait une assez plaisante caricature sous la forme de trois singes entortillés de serpents. Le Titien a peint, d'après les antiques réunis à Mantoue du temps de Jules Romain, les *Césars*, l'un de ses ouvrages qui lui valurent le plus de succès. Mais il savait, en imitant l'antique, donner à ses figures un air de vie, une souplesse, qui ne laissaient plus aucune trace de la roideur du statuaire.

LE TINTORET

1512 — 1594

Les biographies du Tintoret et de Paul Véronèse, après le Titien les plus célèbres peintres de l'école vénitienne, sont tout entières dans leurs ouvrages : ils n'ont pas, comme leur maître, figuré parmi les principaux acteurs sur le théâtre du monde; ils ont vécu uniquement de la vie d'artistes, célèbres par leur talent, recherchés des puissants, mais, en tous points, étrangers à ce qui était en dehors du domaine de la peinture.

C'est au palais ducal et dans la galerie des beaux-arts à Venise que sont leurs principaux ouvrages. Le Tintoret y a fait plus de vingt tableaux; il y en a dix ou douze de Paul Véronèse. Le Titien, à son retour d'Allemagne, avait été appelé par le sénat à décorer la grande salle du Conseil; mais, tout entier aux travaux que

Charles-Quint lui avait commandés, il se fit excuser et obtint que le Tintoret et Paul Véronèse le remplaceraient. Cette démarche était de sa part moins un acte de bienveillance que de justice, en ce qui concernait le Tintoret : il avait eu des torts très-graves envers lui, des torts inspirés par une basse jalousie, dont il lui fit ainsi une ample et honorable réparation.

Robústi, — 1512-1594, — fils d'un pauvre teinturier (d'où lui vint le surnom de Tintoret), était de trente-cinq ans plus jeune que le Titien. Entraîné par un goût irrésistible pour la peinture, il obtint d'être admis dans l'atelier de ce grand maître, à peu près à l'époque où le Titien, dans toute la plénitude de son talent et tout l'éclat de sa réputation, revenait de Bologne, où il avait été appelé à faire, pour la première fois, le portrait de Charles-Quint[1].

Le génie que le Tintoret révéla dès ses premiers essais, l'ardeur qu'il apportait au travail, effrayèrent le Titien; il vit un rival dans son élève, et, le traitant comme s'il l'était déjà, il le chassa de son atelier.

Le pauvre enfant, abandonné à lui-même, sans conseils, sans appui, en raison de son obscurité et de sa pauvreté, ne se laissa pas abattre, quoique découragé. Il se fit un système d'étude, et il y persévéra avec une ténacité qui méritait bien le succès dont enfin elle fut couronnée. On raconte qu'il étudia lui-même le dessin en copiant au crayon, d'après le plâtre, les sculptures de Michel-Ange, et qu'ensuite il dessina d'après nature le nu, avec un soin extrême, cherchant par la variété et la difficulté des poses à se rompre la main aux formes et aux raccourcis les plus ardus.

Il construisait, dans sa mansarde, des boîtes ou petites chambres en carton, dans lesquelles il groupait de petites poupées faites avec soin, et qu'il éclairait de diverses manières, afin d'étudier les effets du clair-obscur.

En un mot, son industrie fut à la hauteur de ses besoins, sa persévérance plus grande que les obstacles, et son ardeur pour l'étude égale à son bon sens : rare, bien rare exemple de force de volonté chez un si jeune homme, et qui jette un vif intérêt sur ses travaux et ses succès.

Le Tintoret est, dans l'école de Venise, à peu près le seul artiste

[1] En 1529.

qui ait pris Michel-Ange pour modèle, et, comme tous les autres imitateurs de ce grand artiste, il met en évidence ce que j'ai dit de sa fatale influence. La connaissance très-approfondie du corps humain, la plus grande habileté à en exprimer toutes les formes par le dessin, ne furent pas pour Michel-Ange un moyen, mais un but, comme chez un érudit la science est avant tout une chose d'étalage; au lieu de s'en servir avec une sobriété pleine de force, révélant dans ses œuvres une puissance capable d'aller bien au-delà de ce qu'elle entreprend, il a mis toutes ses forces en dehors; c'est sa plus haute expression, son dernier mot, l'imagination touche à la limite du possible. Or, comme il n'appartient qu'aux plus grands génies d'atteindre à cette limite, les imitateurs de Michel-Ange sont tous restés au-dessous de lui : les uns, caricaturant les grandes qualités du maître; les autres, et Tintoret fut de ce nombre, montrant dans leurs œuvres les tendances fâcheuses, sans tomber toutefois dans l'abus.

C'est ainsi que, dans la maturité de son talent, le Tintoret entreprit de peindre à l'huile un sujet qui devait être une sorte de pendant du *Jugement dernier* de Michel-Ange. C'est son célèbre tableau de la *Gloire du Paradis*, qui orne la salle du Conseil dans le palais ducal. Cette composition n'a pas moins de trente pieds de hauteur sur soixante et quatorze de longueur. Je l'ai contemplée plusieurs fois et longtemps, sans jamais pouvoir arriver à me rendre compte de l'ensemble, encore moins de tous les détails. Je ne crois pas exagérer en disant qu'elle se compose de plus de mille figures; pour décrire ces groupes si variés, il faudrait faire un gros volume. Point d'unité d'action, si même il y a unité de pensée; ce n'est pas un tableau, mais une suite d'innombrables épisodes qu'on parcourt les uns après les autres, comme on le ferait dans un poëme.

Ce tableau a tellement noirci, qu'on ne peut guère juger du coloris. Le Tintoret n'a pas suivi le même procédé que le Titien : il a peint sur des préparations d'une couleur sombre qui a fini par percer la peinture, comme cela est arrivé aux tableaux de Nicolas Poussin, qui préparait aussi ses dessous en brun foncé. Il n'y a guère que les premières œuvres du Tintoret qui aient conservé l'éclat du coloris tel qu'il sortit des mains du peintre, probablement parce qu'il suivait encore la méthode du Titien, ne s'étant fait de système de peinture que vers le milieu de sa carrière.

C'est dans son plus beau style de dessin, de coloris et d'exécution qu'il a peint son *Miracle de saint Marc*, la plus remarquable de ses œuvres[1]; le sujet est la délivrance, par l'intervention miraculeuse du patron de Venise, d'un esclave condamné au supplice. C'est une vaste scène, en plein air, qui réunit une foule de personnages groupés sans confusion, et concourant tous à l'action, dont l'unité est parfaite.

Au milieu de ces gens assemblés pour assister au supplice, et témoins du miracle, l'esclave couché nu par terre, dont les liens se rompent d'eux-mêmes, et le saint, étendu dans l'air comme si des ailes le soutenaient, offrent des raccourcis d'une audace et d'un bonheur inexprimables. Tous vivent, tous s'agitent; on voit la foule remuée par l'étonnement et l'effroi, et l'on comprend alors la vérité de cet axiome admis par les peintres, que c'est chez le Tintoret qu'il faut étudier le mouvement. Toutes les qualités sont réunies pour faire de ce tableau l'une des plus remarquables productions de l'art : la grandeur de l'exécution, la savante disposition des lumières, l'harmonie et la finesse des tons, la vigueur inouïe du clair-obscur, toute la magie du coloris portée à sa plus haute puissance[2].

Il y a encore dans la même galerie huit ou dix tableaux du Tintoret, tous de grand mérite, un portrait surtout, celui du doge Mocenigo, qui ne cède en rien assurément à ce que le Titien a fait de plus beau en ce genre.

Au reste, et c'est ici un fait très-caractéristique de l'école vénitienne, quelque grande que soit la différence qui existe entre les principaux peintres de cette école, sous le rapport de la conception et de l'exécution dans les sujets historiques, mythologiques, ou religieux, cette différence est à peine sensible dans le portrait. Le Titien avait donné en ce genre des modèles auxquels il eût été impossible de rien ajouter; il fallait ou l'imiter, ou consentir à rester dans l'infériorité.

Tous les peintres l'ont étudié, tous l'ont suivi avec toute la fidélité dont ils étaient susceptibles, et ils se sont si bien approchés de leur modèle, que ce n'est pas sans peine que l'on parvient à attribuer à chacun son œuvre. Giorgione, le Titien, Sebastiano del Piombo, le Tintoret, Paul Véronèse, Morone, Pâris Bordone,

[1] Aujourd'hui dans la galerie des beaux-arts, à Venise.
[2] Viardot. *Musées d'Italie.*

Tintorella, Bonifazio, se ressemblent tellement, que, dans son excellent guide, les *Musées en Italie*, Viardot a pu dire sans exagération que, si l'on n'hésite jamais quant à l'école à laquelle appartiennent les portraits faits par ces artistes, on hésite beaucoup quant au peintre à qui ils doivent être attribués. Giorgione et Sebastiano del Piombo affectaient un clair-obscur puissant, et, pour me faire comprendre, plus obscur que clair, même dans les visages; Titien a des teintes d'or, Véronèse des teintes d'argent, Tintoret certaines nuances violettes, lie-de-vin, et les contours un peu gros; Morone et Pâris Bordone imitent Titien merveilleusement, et il n'est pas facile de découvrir en eux quelque infériorité.

C'est surtout pour le portrait que l'école vénitienne a servi de modèle aux peintres flamands, et plus particulièrement à Rubens et à Van Dyck. C'est un genre qu'elle a pour ainsi dire créé, car nulle part dans le seizième siècle il ne fut ni autant cultivé ni traité avec une supériorité si décidée. L'école vénitienne était merveilleusement propre à ce genre : assez de dessin pour copier la nature fidèlement et spirituellement; le plus beau coloris, le plus vrai, le plus convenable au genre, et, de plus, cette imagination fleurie, gracieuse, poétique, qui a toujours distingué les Vénitiens.

Les succès du Tintoret ne furent pas favorables au développement de son talent : jeune, il s'était roidi contre les obstacles; dans la force de l'âge, quand les obstacles furent aplanis, il s'abandonna tout doucement au courant de la prospérité. Il peignait tout le jour, mais ce n'était plus pour la gloire; ce n'était pas non plus pour le lucre, il peignait pour son plaisir, pour faire de la besogne, pour manier le pinceau, allant quelquefois prendre place sur l'échafaudage de ses confrères, nullement pour leur rendre service, mais uniquement pour la satisfaction de donner quelques coups de brosse, comme les anciens chevaliers qui, ayant conquis leur renommée, descendaient encore dans la lice rompre une lance pour l'amour des dames.

Il se convertit à cette maxime de Michel-Ange, que faire vite, c'est faire bien. Il fit vite, beaucoup trop vite; de là des négligences impardonnables dans des œuvres de grande importance; des compositions défectueuses, une exécution imparfaite; en un mot, il fut fréquemment fort au-dessous de lui-même. Il n'avait

pas cette modération, ce jugement froid et sain, cet admirable équilibre entre la raison et l'inspiration, qui distinguèrent le Titien; il était impressionnable, nerveux, et, quand une idée s'emparait de lui, il fallait qu'il y cédât à l'instant, et toujours avec une ardeur, une fougue, qui imposaient silence à la réflexion.

De nos jours, dans l'école française, on a beaucoup vanté cette *furia* du Tintoret; elle répond si bien au goût moderne pour la littérature facile et le style ornemental!

La peinture et la littérature subissent les mêmes influences, obéissent à un même esprit; on n'aurait vu aucune production des beaux-arts d'une époque donnée, que, si l'on connaît bien l'esprit littéraire qui dominait alors, on peut préjuger à coup sûr de celui qui inspira les artistes. Sous la Régence et le règne de Louis XV, les Watteau, les Boucher, les Vanloo, furent les fidèles interprètes de ce goût faux et corrompu, de ce clinquant, de ce luxe sans noblesse et sans grandeur, qui révélait la turpitude des mœurs privées; et, lorsqu'à la fin du siècle dernier les Français prenaient les noms et les costumes de la vieille Rome, que mesdames Tallien, Joséphine Beauharnais et autres beautés du jour adoptaient les modes de la Grèce antique, David ramenait aussi la peinture au goût de l'antiquité, imitation aussi fausse dans les beaux-arts que dans les mœurs sous le Directoire.

De nos jours, la littérature ardente, exagérée, qui supprime le bon goût, les bienséances, le vrai et le vraisemblable, pour se livrer aux élans d'une imagination désordonnée, a trouvé de dignes interprètes parmi les artistes. Des hommes d'un incontestable talent, mais sans élévation et sans vérité dans la pensée, ont porté dans les arts le même esprit qui a inspiré la *littérature facile*. La peinture, surtout, a eu ses Victor Hugo, ses Dumas, ses Eugène Sue, et la même popularité éphémère qui a salué les romans, les odes et les drames, a applaudi aux œuvres des peintres de la même école.

Et remarquez qu'à ce point de vue c'est la peinture qui caractérise le mieux l'esprit de notre siècle. Le besoin des jouissances et la prétention de récolter avant d'avoir semé, voilà le trait distinctif de notre époque; or nulle part nous ne le voyons plus marqué que dans la peinture romantique : d'un côté une incroyable ignorance du dessin, de l'autre l'ambition de traiter les sujets les plus élevés et les plus dramatiques; on veut arriver à la

popularité par l'effet, par les apparences; on ne se soucie pas de fonder sa réputation sur l'étude et le travail. Sans doute on ne demanderait pas mieux que d'être le Raphaël ou le Michel-Ange de son siècle; mais, à supposer que les peintres de l'école romantique de nos jours soient également bien doués, l'esprit de notre époque leur a ôté la persévérance et cette passion pour l'art qui fit faire à Michel-Ange le sacrifice des douze plus belles années de sa jeunesse, pour étudier sur des cadavres la forme et les ressorts du corps humain.

On se rabat sur le Tintoret. C'est un grand peintre qui commit de grandes fautes; et, comme il est plus facile de l'imiter dans celles-ci que de l'égaler dans ses belles qualités, on érige en système les premières, de telle sorte qu'on a l'air de pécher à bon escient, non par impuissance, mais seulement par erreur de jugement. N'est-ce pas ainsi que dans les préfaces de ses drames Victor Hugo justifie leur faiblesse et leurs fautes?

Certes, l'école qui prend Delacroix pour chef n'a pas un peintre qui puisse être égalé au Tintoret, et rien n'est plus loin de ma pensée que d'établir ici aucune comparaison; mais le système est le même; les négligences et les grands coups de brosse sont présentés comme des traits de génie; les fautes de dessin, comme le noble affranchissement de l'art. On vante le coloris : qui dit grand coloriste dit un homme qui peut se passer de toutes les autres qualités; et l'on colorie admirablement de merveilleuses fautes.

Le Tintoret, lui, n'eut pas le tort d'ériger en système des fautes que, très-loyalement, il reconnaissait pour telles. Il faisait mal, pouvant faire bien; c'est la différence qui le sépare de ceux qui s'abritent de son exemple; elle le maintient à la place distinguée que l'histoire de l'art lui a assignée parmi les meilleurs maîtres de l'école vénitienne, malgré, et non pas à cause de ses erreurs.

C'était un homme d'esprit, prompt à la repartie. L'Arétin, qui s'attachait à toutes les puissances et que toutes les puissances craignaient, s'était fait le courtisan du Titien, et, pour mieux réussir auprès du grand peintre, il flattait ses faiblesses; l'Arétin diffamait le Tintoret, parce que le Titien était inquiet et jaloux des talents de son jeune émule. Le Tintoret, feignant de tout ignorer, un jour pressa l'Arétin de lui permettre de faire son portrait, voulant, disait-il, aller à l'immortalité en compagnie d'un si illustre poëte. Celui-ci tomba dans le piége; il se rendit à l'atelier du Tintoret.

Aussitôt l'artiste, au lieu de ses pinceaux, saisit un immense pistolet; l'Arétin, mourant de peur — sa conscience était mauvaise — demande grâce. « Ne craignez rien, lui dit le Tintoret en le toisant avec son arme, je ne vous ai fait venir ici que pour prendre votre mesure. » L'Arétin comprit l'argument, et, dès ce moment, il garda sur le Tintoret un silence respectueux et prudent.

Le Titien devait un dédommagement à son infortuné panégyriste. Son crédit auprès de l'empereur était à son apogée; il sollicita pour l'Arétin, dont le nom seul éveille l'idée de la licence la plus méprisable, des mœurs les plus viles, du caractère le plus bas... le chapeau de cardinal! et il put se flatter un moment de l'avoir obtenu! Se représente-t-on l'Arétin cardinal, siégeant au concile de Trente, parmi les docteurs et les Pères de l'Église! Et peu s'en fallut que la chrétienté n'eût le spectacle d'un si prodigieux scandale, grâce à la rivalité de deux peintres!

PAUL VÉRONÈSE

1513 — 1572

Paul Véronèse est le représentant le plus complet de l'école vénitienne, en ce qu'il réunit au plus haut degré les qualités et les défauts qui caractérisent cette école. Nul n'a poussé plus loin que lui la science du coloris, nul ne s'est livré avec moins de scrupules aux excentricités de ce style désigné sous le nom d'*ornemental,* parce que, faisant abstraction de toute vérité historique, il n'a pour but que de plaire à l'œil, sans se soucier le moins du monde de la raison.

Par exemple, Paul Véronèse se complaît à représenter des festins : ce sont les *Noces de Cana*[1]; *Jésus chez Marthe avec Marie*; le *Souper chez Lévi*[2]; le *Souper de Jésus chez Simon*[3]; le *Festin que saint Grégoire donne aux pauvres.* Dans ces vastes compositions, la chose à laquelle il semble avoir le moins pensé, c'est le sujet du tableau.

[1] A Paris, à Milan, à Venise. Ce sujet a été aussi traité par le Tintoret.
[2] A l'Académie des beaux-arts à Venise.
[3] Au Louvre.

Jésus soupant chez un disciple semble devoir être quelque chose d'assez semblable à la Cène, une réunion où président la gravité et la paix, où les physionomies, les costumes, conformes à la tradition, portent spontanément notre pensée vers Jérusalem, et notre intérêt sur le Sauveur. Il n'en est rien : sous ces désignations scripturales, Paul Véronèse représente des festins, voire même des orgies du seizième siècle : un luxe de table inouï, les costumes splendides des seigneurs de son temps, des pages et des lévriers, des musiciens et des courtisanes, des frocs et des turbans, une architecture magnifique, qu'aucun palais impérial n'a égalée, en un mot tout ce que l'imagination peut inventer de plus opposé à la vérité historique.

Dans son *Adoration des Mages* [1], comme dans les festins dont je viens de parler, on croit voir une procession de la cour de François Ier ou de Charles-Quint se rendant à un tournois; ce sont les mêmes costumes, les mêmes armures, les lévriers en laisse, les faucons encapuchonnés, et jusqu'au fou de la cour.

Mais, si l'étonnement, la stupéfaction, à la vue d'un spectacle si différent de celui auquel on s'attendait, sont notre première impression, l'admiration y succède bien vite, quand on oublie le sujet pour ne plus voir que la peinture; supprimez le livret, et vous avez devant les yeux une merveilleuse représentation des fêtes du temps de Charles-Quint, c'est-à-dire de l'époque où le luxe revêtit les formes les plus grandioses et les plus pittoresques.

Les contemporains de Paul Véronèse eurent même une illusion de moins que nous, en ce sens que presque tous les personnages qui figurent dans ces tableaux sont des portraits qui leur offraient ainsi, dans ces prétendus sujets religieux, le plus étrange assemblage de caractères et d'individus, souvent aussi fortement en désaccord avec des idées de religion que l'eût été l'Arétin coiffé de la barrette de cardinal.

Il en est de même de ses sujets mythologiques. Son superbe tableau de l'*Enlèvement d'Europe*, qui, après avoir orné le Louvre, comme tant d'autres trophées des victoires de Bonaparte, est retourné à Venise dans le palais des Doges, représente la nymphe Europe dans un costume qui sent le boudoir d'une coquette du seizième siècle, et n'a rien du *simple appareil* des divinités d'Ovide.

[1] Au Bréra, à Milan.

Rubens a très-souvent commis la même faute, et, par exemple, dans son *Massacre des Innocents* [1] il est absolument impossible de déterminer, par les costumes ou l'architecture, dans quelle nation et dans quel siècle la scène se passe; les femmes qui appartiennent aux classes supérieures y sont vêtues un peu à la mode du temps de Rubens, un peu en matrones romaines: les femmes du peuple ressemblent aux nourrices de l'antiquité, moitié esclaves, moitié affranchies; les hommes sont à demi nus ou couverts d'armures; en un mot, c'est la plus étonnante confusion, le pêle-mêle le plus bizarre que l'imagination puisse inventer, de nations, de costumes et de mœurs.

Avec un tel système, qu'importe le sujet indiqué par le peintre? profane ou religieux, où est la différence? Le tableau de Paul Véronèse flatte la vue, il ne satisfait pas la raison. Cette flagrante violation de la vérité met le spectateur mal à l'aise; il s'établit dans son esprit une lutte constante entre ce qu'il voit et ce qu'il sait. Mieux vaudrait présenter ces grands festins de Véronèse comme des banquets féodaux, sans préciser le fait historique. La vérité ne se supprime pas au gré des caprices de l'artiste.

Au système de Véronèse on a opposé un autre système non moins erroné. Lui, copiait naïvement ce qu'il avait sous les yeux, ce qui existait de son temps, sans s'inquiéter de ce qui avait existé auparavant, ne cherchant le beau et le pittoresque que dans la réalité, sous ses yeux, avec cè même sentiment qui portait un peintre flamand à représenter le Prince des apôtres sous les traits d'un paysan hollandais, un pot de bière à la main. De nos jours on ne s'est pas moins trompé en voulant ramener la peinture au nu académique des anciens, dans des sujets où l'absence totale des vêtements n'est pas moins contraire au vrai et à la vraisemblance que les modes espagnoles du temps de Charles-Quint ne le sont dans des tableaux qui représentent des scènes de la vie de Notre-Seigneur.

Le peintre David, dans son *Enlèvement des Sabines*, représente ses deux principaux guerriers ayant pour tout costume un casque et un bouclier. Cette donnée est contraire à la vraisemblance autant qu'à la vérité, car ces guerriers ont des armes trop belles, trop ornées; l'architecture des lieux où se passe la scène est trop imposante; les femmes sont revêtues de trop belles draperies, pour que

[1] Musée de Munich.

l'imagination admette l'idée d'un état de société tout à fait primitif. Ces disparates, savamment calculées, choquent au premier coup d'œil tout autant que celles dont Paul Véronèse se rend si naïvement coupable.

David a voulu faire un tableau académique, ramener par son influence l'école française à l'étude de l'antique, au dessin savant, à la recherche de la forme. Le but était excellent, mais l'artiste eût dû choisir un autre sujet; il n'en manque pas où il aurait pu, comme Michel-Ange, mettre à nu sa science de l'anatomie et du dessin de la figure humaine.

Dans la statuaire, où cette faute est plus pardonnable, parce que la tradition est encore toute-puissante dans cette branche des arts plastiques, ce manque de vérité est souvent la cause d'une grande froideur chez le public. Je ne discute ici ni la possibilité ni les moyens de remédier à ce grave inconvénient, je constate le fait: dans nos bustes représentant des hommes avec qui la génération actuelle a vécu, dont les traits sont familiers à chacun, nous imitons la forme antique, et, j'en appelle à vos souvenirs, n'est-ce pas là une source de déception? ces chefs-d'œuvre sont-ils pour nous autre chose qu'une œuvre d'art? excitent-ils en nous d'autres sentiments que ceux que nous fait éprouver le marbre de quelque grand personnage de l'antiquité?

Chateaubriand disait : « Le petit chapeau de l'Empereur mis au bout d'un bâton et la vieille redingote grise soulèveraient encore les nations. » C'est vrai, car ce sont les signes qui caractérisent pour le peuple la figure de Napoléon : mettez-le à cheval déguisé en empereur romain, et le peuple passera devant sans lever la tête. Il en est de même de tous les types traditionnels qui sont restés populaires : Henri IV, Sully, Frédéric II, Rousseau et Voltaire. Notre imagination se refuse à les reconnaître sous une autre forme que celle qui lui est familière.

Or quelles scènes sont plus familières à notre pensee que celles de la vie de Jésus? Comment a-t-il été possible aux artistes éminents de l'école de Venise, à l'école flamande qui les a imités, de ne pas comprendre que ce système, dont Paul Véronèse est l'expression la plus complète, péchait par sa base? que l'illusion, ce premier but de la peinture, cesse lorsque la vraisemblance manque?

Si Paul Véronèse avait été aussi savant dans les théories de l'art qu'il a été artiste habile dans la pratique, à quelle perfection

n'aurait-il pas atteint? Mais, tandis que les peintres des grandes écoles parlent à notre raison, à notre âme, Paul Véronèse et l'école vénitienne ne s'adressent qu'à nos sens.

Quand on parle de la magnificence du coloris de l'école vénitienne, le modèle par excellence qui se présente le premier à l'esprit, c'est Paul Véronèse, non que, sous ce rapport comme sous beaucoup d'autres, le Titien ne l'emporte sur lui, mais parce qu'il y a dans les œuvres de Véronèse une fraîcheur, une transparence, un éclat, qu'on ne retrouve au même degré chez aucun autre artiste. C'est là le trait caractéristique de son mérite.

Ses figures sont dessinées avec une grande correction et une liberté d'action qui montrent à quel point il était sûr de son trait, grâce à la longue étude qu'il avait faite de l'antique.

Le mouvement, la vie, qu'il a donnés à ses figures, le charme de sa couleur, ont fait placer ses peintures parmi les plus précieux chefs-d'œuvre de l'école vénitienne, quoique, je le répète, il n'y ait peut-être pas un seul de ses tableaux qui ne prête largement à la critique par l'étrange mépris que cet artiste affecte pour la vérité historique.

Paul Véronèse a souvent répété les mêmes sujets : ces *Noces de Cana*, que la France s'enorgueillit de posséder, se retrouvent à Milan, au Bréra et à Venise ; mais l'exemplaire qui est à Paris est le plus beau. Lors de la restitution que la France dut faire, en 1815, aux souverains qui avaient été dépouillés, elle offrit à l'Autriche, en échange du chef-d'œuvre de Véronèse, une *Madeleine* de le Brun, qui fut acceptée : ce fut un grand honneur pour le Brun. Cette peinture des *Noces de Cana* n'avait été payée à Paul que quatre-vingt-dix ducats, environ quatre cents francs : ce qui ne devait pas suffire pour couvrir les frais de l'artiste.

Véronèse est mort à soixante ans ; sa vie avait été laborieuse : il a laissé un très-grand nombre de peintures. Il y a de lui quelques portraits, entre autres celui du cardinal Bembo, au musée de Naples; c'est un chef-d'œuvre. Mais il faut aller à Venise pour connaître ce grand peintre ; il y a bien de lui, dans les musées de Milan, de Florence, de Rome et de Naples, à Turin, dans le palais du roi, à Gênes, chez le marquis de Brignole et au palais Durazzo, quelques beaux tableaux ; mais le plus grand nombre et les meilleurs sont à Venise, dans les églises, et surtout dans le palais ducal et à l'Académie des beaux-arts.

Il a peint beaucoup de sujets mythologiques, des *Vénus*, des *Adonis*, des *Amours*, des *Nymphes* et d'autres sujets de même genre, où il pouvait, je ne dis pas donner libre carrière à la richesse de son imagination, on a vu que sous ce rapport il ne se gênait guère, mais s'y livrer du moins en toute sécurité.

Son chef-d'œuvre en ce genre est l'*Enlèvement d'Europe*, en trois tableaux formant un seul et même ensemble. Le plus grand est l'*Enlèvement :* la nymphe est montée sur le taureau, elle s'effraye en le voyant s'élancer dans la mer ; sur le rivage, ses compagnes l'appellent et se livrent au désespoir. Les deux autres toiles, où les figures sont de plus petite dimension, offrent les préliminaires de l'action principale : Europe et ses compagnes entourent Jupiter, sous la forme du taureau : elles l'ornent de fleurs ; Europe essaye de monter sur son dos. La troisième toile montre Europe sur le dos du taureau, qui la promène le long du rivage : les nymphes folâtrent autour d'elle.

Je dois citer encore un sujet : c'est l'*Apothéose de Venise*, représentée sous la figure d'une femme revêtue de la pourpre royale, couronnée par la Gloire, célébrée par la Renommée, entourée des figures allégoriques de l'Honneur, de la Liberté et de la Paix : Junon et Cérès y offrent les emblèmes de la grandeur et de la prospérité. Une foule de personnages, des trophées de guerre, des drapeaux, des prisonniers, des guerriers à cheval, achèvent de remplir la scène, que décore une magnifique architecture. Ce genre était particulièrement favorable au déploiement du talent de Véronèse.

Le plafond de la salle du Conseil des Dix, dans le palais ducal, le plus beau de toute l'Italie après celui de la chapelle Sixtine, est de Paul Véronèse.

Les trois grands peintres de l'école vénitienne dont nous nous sommes occupé, le Titien, le Tintoret et Paul Véronèse, avaient espéré se survivre dans leurs enfants, mais leurs espérances furent également trompées.

Le fils du Titien, Horazio, eut un talent médiocre.

Le Tintoret eut une fille qui, du surnom de son père, fut appelée Tintorella : elle se distingua dans le portrait, ce genre dans lequel toute l'école vénitienne a excellé. Quelque difficile que les

chefs-d'œuvre du Titien eussent dû rendre Philippe II, ce roi appela à sa cour Marie Tintorella; l'empereur Maximilien lui fit aussi de brillantes offres; mais elle refusa de quitter son père, ils suivaient ensemble la même carrière, ils étaient heureux l'un par l'autre : la mort rompit de si charmants liens. Il y a quelques peintures de Tintorella à Venise, fort belles, mais trop peu nombreuses pour que son nom ait acquis une grande renommée.

Carlo Véronèse mourut à vingt-quatre ans, survivant à son père de sept ou huit ans seulement. Paul disait avec bonheur que son fils le dépasserait de beaucoup : prédiction qui se fût peut-être réalisée si l'excès du travail n'avait tué sitôt ce jeune homme. C'est lui qui a terminé les peintures que Paul Véronèse laissa inachevées à sa mort, et, quoique évidemment inférieur à son père, si l'on se souvient de son jeune âge, on y reconnaît aisément les germes d'un grand talent.

Tous les grands peintres de l'école vénitienne appartinrent à des familles d'artistes : il y a eu quatre ou cinq Vecelli, — c'était le nom du Titien, — qui eurent tous de la réputation; plusieurs Véronèse, et la famille de Bassano, dont le véritable nom est *da Ponte*, fut nombreuse en peintres de mérite. Jacopo est le plus célèbre; après lui, son fils Léandre; il en eut trois autres, tous peintres.

C'est une des illustrations de l'école de Venise que le Bassano; mais, de tous les peintres vénitiens, c'est celui qui a le plus contribué à abaisser l'art : il est le véritable chef de ces artistes, plus nombreux encore dans l'école flamande, qui mirent le procédé, la partie mécanique de l'art, le pinceau et la palette, fort au-dessus de la pensée.

Il n'amena pas la décadence par l'exagération du grand style, par d'ambitieuses prétentions à donner un caractère sublime à des sujets vulgaires, comme nous l'avons vu dans les écoles de Rome et de Florence, vers la fin du seizième siècle; tout au contraire, il abaissa les plus nobles sujets jusqu'à la trivialité la plus repoussante. Le Titien lui-même n'avait pas traité les sujets de haut style de cette manière sévère, grave, qui seule convient à la peinture

religieuse ; Paul Véronèse moins encore, et le Bassano, toujours moins, finit par tomber dans la vulgarité.

Le Bassano avait commencé par se faire l'imitateur du Titien ; il avait aussi étudié les peintures du Parmigianino, l'un des meilleurs peintres de l'école lombarde : il semblait donc devoir, sinon continuer l'école du Titien, du moins ne pas tomber dans les errements de Paul Véronèse : il tomba plus bas encore.

Presque tous ses tableaux représentent des sujets religieux, mais tous sous des formes de scènes populaires : c'est une *Crèche*, dont il fait une étable avec tous les accessoires ; c'est l'*Arche de Noé*, l'*Annonciation des anges aux pasteurs*, pêle-mêle de rustres et d'animaux, de véritables scènes d'écurie ou de marché de bestiaux. Dans les festins, sujets si fort à la mode dans l'école vénitienne, Paul Véronèse faisait des banquets de seigneurs, Bassano les rabaisse au rang des régalades rustiques ; et cependant, pour l'un comme pour l'autre de ces artistes, ce sont les mêmes sujets, toujours le *Festin de Marthe*, le *Festin du Pharisien*, les *Noces de Cana*. Encore une fois, qu'importait le titre pour des sujets traités si cavalièrement quant à la vérité historique ?

Une chose nous frappe, c'est la singulière opposition que présente la marche de la peinture comparée à celle de la littérature dans les sujets religieux.

On a pu comparer[1] Raphaël à Fénelon, Michel-Ange à Bossuet[2], et, sous un rapport du moins, cette comparaison entre des génies si différents est frappante de vérité : c'est l'élévation de la pensée. Ni Fénelon ni Bossuet n'ont mis dans leurs paroles, l'un plus de grandeur, l'autre plus de cet amour pieux et pénétrant qu'il n'y en a dans les œuvres de Michel-Ange et dans celles de Raphaël : nulle part leur style n'est plus impressif, plus sévère, plus digne du sujet que celui des deux grands artistes.

Mais, lorsque, au commencement du seizième siècle, la peinture atteignait cette haute sommité intellectuelle, les lettres offraient, en ce qui touche à la religion, une inconcevable grossièreté ; c'était le temps où les mystères, représentés sur les tréteaux, attiraient une foule pieuse et enthousiaste. Comment expliquer l'existence simultanée de notions si opposées ? Comment des artistes capables

[1] Montesquieu.

[2] Michel-Ange, né en 1474, Bossuet en 1621, Raphaël en 1483, Fénelon en 1651. Les arts plastiques et la peinture devancent l'éloquence de la chaire d'un siècle et demi.

de s'élever à de si hautes conceptions, et le public qui admirait leurs œuvres avec enthousiasme, pouvaient-ils voir les mêmes sujets travestis si ridiculement, j'ai presque dit blasphémés, sur la scène ?

L'éloquence religieuse s'élevant à mesure que s'épurait le goût chez le peuple, les mystères disparurent ; les croyants demandèrent à la chaire les émotions que les tréteaux discrédités ne leur donnaient plus. La peinture, suivant une marche opposée, après avoir touché au sublime, descendit jusqu'à la vulgarité, alors que l'éloquence arrivait au plus haut période de sa splendeur.

Comment expliquer ce contraste ? Dira-t-on que la foi s'était affaiblie ? Mais en faut-il moins pour admirer un grand orateur que pour être ému par un tableau d'autel ? Peut-être, et c'est là en effet la seule explication possible, du moins la seule que je sache trouver.

En Italie, au commencement du seizième siècle, la réforme n'avait pas encore ébranlé les croyances populaires. Les tableaux d'autel excitaient autant la dévotion du chrétien que l'admiration du connaisseur; et, bien que Raphaël peignît ses Madones sans ressentir plus d'émotion que Jules II et Léon X n'en apportaient eux-mêmes aux splendides cérémonies de l'Église, le peuple voyait dans les magnificences du culte, cérémonies ou œuvres d'art, des objets qui s'adressaient à sa croyance et stimulaient sa foi.

Les hommes dont l'esprit devançait leur siècle pouvaient bien n'admirer dans la peinture religieuse, comme dans le luxe du culte, que l'art et la mise en scène; mais les masses n'en étaient pas encore là. Le grand mouvement intellectuel qu'on a baptisé du nom de Renaissance, n'avait pas engendré le doute. Abeilard, Arnaldo de Brescia, Wickliffe, avaient, il est vrai, semé depuis longtemps en diverses contrées les principes qui devaient plus tard amener la réformation; mais ces germes restaient inaperçus, comme le grain que le sillon renferme en attendant que les chaudes haleines du printemps le fassent éclore. Lorsque d'Alexandre VI à Léon X, de Savonarole à Luther, la discussion eut soufflé sur toute la chrétienté, le doute se montra partout. Tandis que chez les uns il amena par la maturité la liberté et la réforme, chez les peuples qui restèrent fidèles à l'Église de Rome les convictions furent plus ou moins ébranlées, elles ne purent pas se soustraire entièrement, complétement, à l'influence de la

discussion; parler aux yeux devint insuffisant, même pour la foule: c'est à l'esprit de chacun qu'il fallut s'adresser; l'autorité de la tradition était attaquée, la controverse lui vint en aide, et l'éloquence de la chaire s'empara du rôle que l'art avait eu jusqu'alors; l'art n'occupa plus qu'une place secondaire. Pour que les images sur les autels eussent quelque popularité, il fallut plus que le talent d'un Raphaël : il fallut l'autorité d'un miracle.

L'art devint plus indépendant de la tradition religieuse, et l'école de Venise, qui n'avait jamais été très-orthodoxe, s'abandonna à tous les caprices de l'imagination. Elle n'avait pas, comme l'école de Rome et celle de Florence, le caractère grave et sérieux, l'érudition théologale. Cette opposition dans la marche des beaux-arts et de l'éloquence religieuse que je viens d'indiquer se fit moins sentir dans l'école de Venise que dans toutes les autres en Italie, précisément parce que cette école s'était élevée moins haut.

Le Titien n'est comparable ni à Fénelon ni à Bossuet; c'est un homme d'esprit qui traite avec convenance, et même avec éloquence, des sujets de religion; c'est Balzac, le restaurateur de la prose française, écrivant le *Socrate chrétien*, avec noblesse, même avec chaleur, toujours en homme habile à manier la parole, mais dans le même style qu'il avait employé pour peindre la cour dans son traité d'*Aristippe* ou dans celui du *Prince*.

Paul Véronèse ne devance pas son siècle; au point de vue des convenances, il est à la hauteur de son époque; il traite ses sujets religieux comme son contemporain Jodelle traita ses personnages dramatiques; la raison n'est pas moins choquée dans ses tableaux, où Jésus, Marthe et Marie sont représentés en personnages du seizième siècle, que la vraisemblance ne l'était à voir Jodelle lui-même jouer le rôle de Cléopâtre devant Henri II et sa cour.

Le Bassano, qui toucha presque au siècle de l'éloquence religieuse, puisqu'il ne mourut qu'en 1592, ramena la peinture au temps des crèches et des mystères. Impossible de mettre plus de vulgarité, plus de trivialité, dans de plus nobles sujets.

Il suffit d'avoir vu un tableau du Bassano pour ne plus se tromper sur son style. Son coloris rappelle celui du Correggio par le fondu des couleurs; il a l'aspect d'une vitrification; mais le Bassano est infiniment loin du Correggio pour la science des demi-teintes, pour l'harmonie du clair-obscur. Ce qui frappe chez lui au premier coup d'œil, c'est le contraste des teintes très-sombres avec

les coups de lumière excessivement vifs qui tombent sur toutes les parties saillantes. C'est le même système que celui du Caravaggio et du Guerchin, mais encore plus exagéré. On dirait que la lumière arrive d'en haut, perpendiculairement, par un soupirail, ce qui rend l'effet très-heurté et très-rude; c'est tout l'opposé des grands coloristes de l'école vénitienne, et pourtant cette qualité de coloriste ne peut pas être niée chez le Bassano; seulement ce mérite se présente chez lui d'une manière différente.

Il donne encore lieu à une observation, et elle n'est pas non plus en sa faveur : c'est la symétrique opposition qu'il met dans toutes ses compositions. Les peintres de la Renaissance apportaient au contraire un soin scrupuleux à observer dans leurs œuvres une symétrie d'analogie sur laquelle j'ai plusieurs fois attiré l'attention; on dirait que c'était pour eux une affaire de conscience, un article de foi. Bassano, non moin puéril, mais non pas plus savant, oppose à une forme la forme opposée, à un personnage assis un personnage debout, à une figure vue de face une figure tournant le dos; il déguise assez habilement cette symétrie, mais on voit qu'elle est chez lui un système arrêté.

On pourrait aisément se tromper en classant ses peintures parmi celles de l'école flamande; elles ont la même vulgarité et l'importance déplacée des accessoires aux dépens du sujet principal, sans racheter ces défauts par l'esprit et la finesse des grands peintres flamands.

En résumé, le Bassano est un peintre remarquable, mais ce n'est pas un grand peintre, et l'on a pu dire avec raison que, s'il y a de la honte pour une galerie à n'avoir aucune de ses œuvres, il n'y a pas de gloire à en posséder.

L'école de Venise a produit, dans le seizième siècle, plus de peintres distingués qu'aucune autre école. Ils sont peu connus de ce côté-ci des Alpes; ils n'ont pas été appelés à accomplir de ces vastes entreprises qui illustrent un nom quelquefois plus que ne le justifie le mérite réel de l'artiste. Les Carlo Maratta, les Sacchi, les Baroccio, les Guido Reni, ont une réputation dans tout le monde civilisé, tandis que c'est à peine si les amateurs connaissent Bonifazio, Pordenone, Torbido (il Moro), Bordone,

les deux Palma, Lotto, Moretto, Carpaccio, et pourtant quelques-uns de ces artistes ont plus approché du Titien, soutiennent mieux la comparaison avec ce grand peintre, que Jules Romain lui-même ne le ferait à l'égard de Raphaël, son maître.

Il me souvient de l'étonnement mêlé d'une certaine inquiétude que j'éprouvai lorsque, visitant les églises de Brescia, je me trouvai en face de tableaux d'un rare mérite, tous signés du même nom, lequel m'était à peu près inconnu. Tant de talent et si peu de réputation étaient pour moi un fait inexplicable, et j'inclinai fort à douter de mon propre jugement, croyant moins au mérite d'un artiste si inconnu qu'à la faiblesse de mes lumières. Et pourtant je ne me trompais pas : le peintre dont j'admirais les œuvres, c'était le MORETTO[1], élève du Titien, rival de Paul Véronèse, dont il n'a pas imité les défauts, plus varié que le Titien, simple et noble dans ses compositions, grand dans l'expression, en un mot, un artiste de premier ordre.

Ses œuvres sont nombreuses à Brescia; elles ne sont pas rares à Bergame, à Vérone; cependant j'ai rarement rencontré de ce côté-ci des Alpes un amateur qui connût le Moretto ! Je ne prétends point avoir le mérite de la découverte; en Lombardie, le Moretto est fort connu et grandement apprécié, et les auteurs qui ont écrit sur les beaux-arts en parlent avec le même sentiment que j'éprouvai en présence de ses tableaux.

Je ne cite donc ce fait que pour montrer combien peu, hors de l'Italie, on connaît les peintres de l'école vénitienne, à deux ou trois exceptions près.

Les tableaux de BONIFAZIO et les portraits de MORONE ont eu souvent l'honneur d'être pris pour des peintures du Titien dans son meilleur style. C'est dire combien ces artistes mériteraient d'être connus, mais ce n'est qu'à Venise qu'on peut les connaître : à peine rencontre-t-on çà et là quelques-uns de leurs tableaux dans les principales galeries italiennes; et l'amateur, attiré par la beauté de l'œuvre, étonné de n'avoir jamais entendu le nom du peintre, est dans le même embarras que j'éprouvai à Brescia : il n'ose admirer franchement et hautement, de peur de se compromettre par un jugement hasardé.

[1] Bonvicino, mort en 1525, à soixante-deux ans.

Bonifazio a été le maître du Bassano. Il paraît que les artistes vénitiens, en cela bien différents de ceux de Rome, enseignaient le moins possible à leurs élèves. Bassano était réduit à chercher à découvrir les secrets de son maître par le trou de la serrure. Le Titien n'en agit pas mieux avec ses élèves : il consentait difficilement à donner des préceptes; il craignait de se préparer des rivaux. Nous avons vu qu'il avait chassé le Tintoret; il alla plus loin envers Pâris Bordone : après l'avoir renvoyé, il le persécuta [1].

Le mérite de l'école vénitienne est principalement dans la couleur; c'est une affaire de procédé, non pas qu'on puisse faire un coloriste au moyen de bonnes recettes, mais on facilite ainsi singulièrement l'acquisition de ce mérite. Le dessin, la composition, parlent aux yeux; un artiste bien doué peut avec d'excellents modèles former son goût et acquérir la pratique, mais la palette a des secrets qu'on ne découvre pas sans peine; lorsqu'il faut la chercher en tâtonnant, la connaissance des préparations et des glacis ne s'acquiert que par une très-longue pratique, tandis qu'un mot du maître ou le voir une seule fois à l'œuvre peut abréger considérablement les essais. Aucune partie de la peinture n'est aussi intimement liée aux mystères du métier; de là la répugnance que le Titien et Bonifazio éprouvaient à communiquer leurs procédés à des élèves déjà en état d'en faire immédiatement le meilleur usage possible.

Il n'est pas tout à fait hors de propos de rappeler ici les intimes rapports qu'on dit exister entre les organes de la musique et ceux de la couleur. Il est de fait que, si parmi les musiciens les plus éminents on ne compte pas un seul peintre, en revanche la plupart des peintres qui se sont distingués comme coloristes ont cultivé la musique avec succès; quelques-uns y ont acquis un talent très-remarquable. Léonard de Vinci et Bartolomeo ont été sans contredit les deux meilleurs coloristes de l'école florentine, et l'un et l'autre furent également célèbres par leur goût exquis pour la musique. Léonard, j'ai déjà eu l'occasion de le dire, débuta à Milan, à la cour de Louis le More [2], dans une lutte musicale où il fut

[1] Il y a à Venise, dans l'Académie des beaux-arts, un tableau de Pâris Bordone le *Pêcheur présentant au doge l'anneau de saint Marc*, qui est sous tous les rapports une des plus belles productions de l'école vénitienne. Cet artiste a vécu quelque temps en France, où il fit les portraits des principaux personnages de la cour François Ier.

[2] Voy. p. 66.

vainqueur. Le Correggio, qui porta plus loin qu'aucun autre artiste la magie du coloris, était passionné pour la musique; quelques instants avant de mourir il rêva qu'il était transporté dans le ciel, et les saintes harmonies qu'il crut entendre furent pour lui comme l'annonce de la béatitude éternelle.

Mais le fait le plus remarquable à l'appui de cette opinion, c'est que, dans l'école vénitienne, si supérieure à toutes les autres par son coloris, la passion de la musique et le talent pour l'exécution furent presque universels à l'époque où cette école atteignit son plus haut degré de gloire. Ce n'est point par une fiction arbitraire de Paul Véronèse que, dans son immortel chef-d'œuvre des *Noces de Cana*, les plus illustres peintres vénitiens au seizième siècle sont représentés exécutant un concert sur divers instruments; très-souvent ces artistes se réunissaient ainsi pour leur plaisir; la musique était le délassement favori et journalier du Titien, dans le petit palais qu'il occupait en face de l'île de Murano, à la portée des chants harmonieux que faisaient entendre le soir, et souvent pendant la nuit, les gondoliers traversant les lagunes, aujourd'hui désertes et silencieuses. Vasari rapporte que Giorgione chantait divinement en s'accompagnant du luth. Le Tintoret aussi possédait à un haut degré ce double talent, et le Bassano, Pordenone, Palma, Pâris Bordone, étaient, au dire de Ridolfi, de très-habiles musiciens.

Tous ces peintres, que nous ne pouvons pas classer dans le second ordre, puisqu'ils s'élevèrent souvent à la hauteur des plus grands maîtres, étaient imitateurs les uns de Giorgione, les autres du Titien, tous appartenaient à l'école des Bellini; de là cette ressemblance qu'ils ont entre eux, et qui a fait dire « qu'il suffit de connaître un peintre vénitien pour les connaître tous, » expression exagérée sans doute, mais non dépourvue de toute vérité.

Après la mort du Titien, en 1576, on vit se renouveler le même fait qui s'était produit à Rome après la mort de Raphaël, et, vingt ans plus tard, à Florence : la prompte décadence de la peinture.

Palma le Jeune, né en 1544, petit neveu de Jacopo Palma, commence cette nouvelle époque. Il avait travaillé dans le palais ducal en concurrence avec le Tintoret et Paul Véronèse; inférieur à celui-ci pour la fraîcheur, la transparence et l'harmonie des couleurs, il est supérieur au Tintoret par l'éclat du coloris. Il a, comme les peintres de l'école romaine, précurseurs des *maniéristes*,

un charme qui séduit, des qualités qui méritent l'admiration, à ce point que le Guerchino et Guido parlaient avec une haute estime de quelques-uns de ses ouvrages. Ces qualités cependant avaient une tendance à l'afféterie que ses imitateurs exagérèrent.

Ainsi que Paul Véronèse et le Titien, Palma le Jeune visita Rome, mais sans que l'école de Raphaël et la vue des œuvres de ce maître immortel aient eu plus d'influence sur lui que sur les autres peintres vénitiens. Entre les deux écoles, les divergences étaient trop grandes pour qu'elles pussent agir l'une sur l'autre; peut-être le coloris des Vénitiens améliora-t-il celui des Romains et des Florentins, mais évidemment le grand style de l'école de Raphaël, ses hautes notions sur la vocation de l'art, furent perdus pour les Vénitiens. Palma, le premier peintre de la décadence, ou le dernier de la grande école, ne sut voir à Rome que les qualités qui s'adressent aux yeux; il fit ce que font tous les imitateurs, il copia certains airs de tête de Raphaël, dessina ses figures dans le style de Michel-Ange, étudia le clair-obscur de Polydore de Caravaggio, oubliant que ce qui fait la grandeur de l'artiste, c'est l'inspiration, la pensée qui conçoit l'œuvre, bien plus que la main qui l'exécute.

Lorsque Palma le Jeune mourut en 1627 ou 1628, l'école vénitienne était, comme toutes les autres écoles de l'Italie, sous l'influence de Michel-Ange Caravaggio. Ce grand peintre n'avait pas visité Venise, mais la facilité des communications et le grand développement des beaux-arts au seizième siècle avaient amené dans le siècle suivant une fusion de tous les styles; ce que les Carrache érigeaient en système se produisait partout par la force des choses. L'individualité des écoles disparaissait pour faire place à de plus vastes classifications, basées sur des théories générales ou sur les grandes nationalités. Au dix-septième siècle il n'y a plus d'école romaine, florentine, ombrienne, lombarde, etc., distinctes les unes des autres, comme au siècle d'or, par un mérite particulier, un caractère local; il y a une école italienne, une école flamande, une école anglaise, espagnole, française, allemande, et quelquefois des artistes éminents d'un pays appartiennent à l'école d'un autre; des Français, Nicolas Poussin, par exemple, se font Italiens; des Italiens se font Flamands.

Dans cette transformation, l'école de Venise perdit jusqu'au mérite tout spécial de son coloris. L'imitation du Caravaggio avait

encore abaissé ses notions sur le beau; l'imitation du Guerchino, dans le clair-obscur, lui fit perdre cette couleur splendide qui compensait jusqu'à un certain point son infériorité relative dans la composition et l'expression. Les peintres vénitiens de cette époque furent surnommés les *ténébreux*, parce que leurs œuvres, en général très-sombres, ne présentent plus de demi-teintes : elles se composent uniquement de lumières extrêmes et de masses d'ombres. Il y eut bien encore quelques artistes qui cherchèrent à continuer les traditions du Titien et de Véronèse; mais aucun ne s'éleva bien haut, et, dans la longue nomenclature des peintres vénitiens, depuis Palma le Jeune jusqu'à nos jours, il n'y a guère que Canaletto dont le nom ait acquis quelque célébrité.

Canaletto — 1696 — 1768 — est un des peintres les plus admirables pour la vérité du coloris et de la perspective aérienne; mais ce mérite a été trop subordonné par les sujets que cet artiste a traités, pour avoir exercé quelque influence sur l'art en général. Canaletto a peint des paysages et surtout des vues de Venise; il reproduisait de préférence les monuments architecturaux élevés par Palladio, dont le style avait pour lui, comme pour tout homme de goût, un attrait tout particulier. Aucun artiste n'a mieux compris cette science du contraste simultané des couleurs, dont nous avons parlé dans une précédente occasion.

Mais, si l'école de Venise vit disparaître rapidement la gloire que ses grands maîtres lui avaient acquise dans le seizième siècle, elle a eu du moins la noble consolation de compter parmi ses élèves le célèbre restaurateur des beaux-arts en Italie, Antonio Canova. C'est la sculpture qui, de nos jours, a rallumé le flambeau du génie des beaux-arts, et c'est Venise qui a eu l'honneur de préparer Canova à la glorieuse carrière qu'il a parcourue avec tant d'éclat pour lui, et d'heureux résultats pour les autres.

Avant de parler de cet artiste, disons quelques mots du sculpteur Sansovino et de l'architecte Palladio, tous deux trop éminents, trop liés par leurs travaux aux progrès de l'art, pour que nous les passions sous silence.

Sansovino est né à Florence en 1479, il est mort à Venise en 1570. Plus jeune de cinq ans que Michel-Ange, il lui survécut d'une année; même carriere et même talent, excepté pour la peinture,

dans laquelle Sansovino ne fit que quelques essais peu importants. Architecte et sculpteur, il fut le collaborateur et le rival de Michel-Ange dans les travaux de restauration des statues antiques qui décorent le Belvédère au Vatican, auxquels tous les deux prirent part à la même époque, et dans le concours que Léon X fit faire pour la reconstruction de l'église de Saint-Laurent à Venise. La vie de Sansovino ramène presque tous les noms des artistes, réveille le souvenir de toutes les grandes entreprises dont nous avons parlé jusqu'à présent.

Il était à Florence, en 1506, intimement lié avec Andrea del Sarto. Un jour ils allèrent ensemble au palais des Médicis voir les fameux cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, qu'on venait d'exposer; Sansovino y fit la connaissance de Raphaël et de San Gallo l'architecte. Cette nouvelle relation eut pour conséquence immédiate le voyage de Sansovino à Rome, où San Gallo l'engagea à se rendre, par l'espoir que Jules II lui donnerait une part aux vastes travaux commencés au Vatican; Raphaël le recommanda à son oncle Bramante. Ses succès répondirent à son attente; ils le mirent en rapports, pour ainsi dire journaliers, avec Michel-Ange, et Sansovino n'avait pas encore trente ans, qu'il jouissait déjà de la plus brillante réputation comme sculpteur.

Vaincu par Michel-Ange dans le concours pour la façade de Saint-Laurent, à Florence, il prit aussitôt sa revanche en l'emportant sur Raphaël et San Gallo, dans un autre concours pour la construction de l'église de Saint-Jean-Baptiste, que les Toscans faisaient élever à Rome avec une magnificence extraordinaire.

Pendant un séjour qu'il fit à Florence, où les soins qu'exigeait sa santé l'avaient ramené, à la fin du pontificat de Jules II, il acheva sa belle statue de *Saint Jacques* pour l'église de Santa Maria del Fiore, et un *Bacchus*, qui faisait partie du Musée de Florence, et qui a été détruit dans un incendie, en 1762.

Il était à Rome, tout occupé de la construction de l'église de Saint-Jean-Baptiste, lorsque cette ville fut livrée aux violences soldatesques des bandes que le connétable de Bourbon avait amenées jusque sous ses murs. Sansovino s'estima heureux de s'échapper en fugitif de cette épouvantable scène, où le pillage, le meurtre et l'incendie régnèrent pendant plusieurs mois.

Il arriva à Venise, ayant le projet de se rendre en France auprès de François Ier, qui l'y invitait. Le Titien et l'Arétin le firent chan-

ger de résolution; le sénat le nomma premier architecte de Saint-Marc. Il construisit dans la ville le magnifique palais Cornaro, le palais Delfina, l'hôtel des monnaies, plusieurs églises et la bibliothèque publique. En entrant dans le palais des doges, au pied de cette rampe sur la plate-forme de laquelle Marino Faliero fut décapité, il y a deux statues colossales, *Mars* et *Neptune*, qui ont probablement donné à cette entrée le nom d'escalier des géants; elles sont de Sansovino, ainsi que les *Quatre Évangélistes* qui ornent la balustrade de la chapelle de Saint-Marc; ce sont peut-être les plus beaux ouvrages de sculpture moderne que possède Venise.

Mais son chef-d'œuvre, ce sont les portes de bronze de la sacristie de Saint-Marc; évidemment il s'est inspiré du magnifique travail en ce genre que Ghiberti a fait pour le Baptistère à Florence. Sansovino avait passé sa jeunesse dans cette ville, ces portes étaient la merveille du siècle; rien n'en a surpassé la beauté; il est naturel qu'il les ait prises pour modèle. Ghiberti avait mis en ronde bosse, faisant saillie dans les intersections des panneaux, des bustes de prophètes et de sibylles; Sansovino imita aussi cette invention fort gracieuse; mais, au lieu de personnages bibliques, il mit les bustes du Titien, de l'Arétin, de Sennazar, etc., sur les portes du Baptistère de Saint-Marc, c'est-à-dire les portraits des hommes dont le souvenir ne pouvait éveiller aucune pensée religieuse, ou qui furent, comme l'Arétin, la personnification de la plus scandaleuse immoralité.

Son excuse pour une si grande inconvenance est dans la reconnaissance qu'il devait au poëte si honteusement célèbre; c'est par le crédit de l'Arétin et du Titien que Sansovino, s'exilant en France, où l'appelait François Ier, avait été retenu à Venise par le sénat, qui lui conféra le titre de premier architecte de la République; et ce fut encore à l'intervention de ses deux amis qu'il dut la prompte rémission des peines qu'il encourut pour la mauvaise construction de la Bibliothèque de Saint-Marc. Pétrarque avait légué ses manuscrits à Saint-Marc; cent ans plus tard, le cardinal Bessarione, l'un des plus illustres théologiens grecs qui travaillèrent dans les conciles de Ferrare et de Florence (1438-1439) à la réunion des deux Églises, donna à Venise sa bibliothèque, la plus riche peut-être qui existât alors. Ce fut pour loger ces précieux trésors que le sénat, en 1529, chargea Sansovino de construire un édifice digne de sa destination et de la munificence de la Républi-

que. A peine la construction était-elle achevée, que la voûte s'écroula; cet accident eut de graves conséquences. Sansovino fut jeté dans un des cachots souterrains du palais des doges; on put craindre qu'il ne payât de sa vie une erreur d'artiste; mais non-seulement l'Arétin et le Titien obtinrent par leur crédit sa liberté et la restitution de ses biens, qui avaient été confisqués, ils le firent encore réintégrer dans son emploi avec des avantages pécuniaires plus considérables qu'auparavant.

La Bibliothèque de Saint-Marc est le chef-d'œuvre d'architecture de Sansovino; il offre cependant de nombreuses fautes; mais la grâce et l'élégance de l'aspect général les fait en quelque sorte disparaître pour le spectateur qui n'analyse pas l'œuvre scientifiquement.

Sansovino est plus grand artiste comme sculpteur que comme architecte; de son vivant, ce fut, au contraire, surtout en cette dernière qualité qu'il acquit sa célébrité. Il avait été le rival de Michel-Ange, de Raphaël, de San Gallo, et l'avait emporté sur eux en plusieurs occasions; il eut à Venise une position supérieure à celle de Sanmicheli, le plus grand architecte que les États vénitiens aient produit, et même à celle de Palladio, dont le nom éveille l'idée de la perfection dans cette branche des beaux-arts, comme celui de Raphaël dans la peinture.

Palladio, né à Vicence en 1518, est le dernier, mais le plus illustre de ces artistes justement considérés comme les restaurateurs de l'art. C'est à lui qu'on doit tant d'édifices splendides qui ornent Vicence, Vérone, Padoue, Venise, Udine, et bien d'autres lieux en Italie, où des palais et des églises ont été élevés sur ses dessins.

Il fit quatre fois le voyage de Rome, dans la société du poëte Trissino, dont la *Sophonisbe* a trouvé en France des imitateurs depuis Mairet jusqu'à Voltaire, et qui faisait alors pour la scène dramatique ce que Palladio allait accomplir pour l'architecture, un art nouveau basé sur les chefs-d'œuvre de l'antiquité.

C'est un fait remarquable que cette constante association des hommes illustres dans tous les genres, au seizième siècle surtout, où l'aristocratie intellectuelle et l'aristocratie de naissance et de position semblent ne former qu'une seule et même société. Tous les noms de quelque célébrité se rattachent les uns aux autres, de

telle sorte qu'on ne saurait en rappeler un seul sans en évoquer à l'instant une foule d'autres.

Ainsi Palladio restaure à Vicence l'ancienne salle gothique, connue sous le nom de la *Ragione*, et il se trouve en concurrence avec Jules Romain. Il construit, sur les bords de la Brenta, le palais des Foscari, quand Sansovino embellit Venise de ses derniers ouvrages. A Venise il élève un théâtre, et c'est Frederigo Zuccaro qui vient le décorer de ses peintures. Il rebâtit l'église de Saint-Georges-Majeur, qu'Albert Durer avait fait construire, et qui devient comme un musée pour les peintures du Tintoret. La mort le surprit avant que l'église fût achevée.

Il était infiniment lié avec Paul Véronèse et en relation avec le Titien. C'est en commémoration de la terrible peste de 1576, dont le Titien mourut, que Palladio a construit à Venise l'église de Santa Maria della Salute, si connue de tous les touristes. Palladio a coordonné les principes que ses prédécesseurs avaient mis isolément en pratique. Orcagna, en construisant la *Loggia dei Lanzi*, avait plutôt cédé à une inspiration isolée que créé un nouveau genre ; Brunelleschi, le premier qui ait fait une étude savante de l'architecture antique, cherchait à approprier au style gothique certains principes des constructions de l'ancienne Rome : c'est ainsi qu'il conçut le Dôme de la cathédrale de Florence et qu'il éleva, dans cette ville, l'église de San Lorenzo et du Spiritu Santo, les chefs-d'œuvre de cette nouvelle architecture. Bramante, Michel-Ange, San Gallo, Sanmicheli, Sansovino, développèrent les idées que Brunelleschi, Alberti et Roselleni avaient fait naître ; Palladio en régla l'application dans toutes les branches de l'architecture : les églises, les théâtres, les palais, les maisons particulières, les ponts, etc.

Ce ne sont pas seulement les constructions, mais aussi les écrits de Palladio, qui ont exercé une influence directe sur le développement de l'art : son *Traité d'architecture* est l'œuvre que tous les artistes étudient ; il a été traduit dans toutes les langues. Palladio a posé les bornes que nul architecte n'a dépassées.

Il réunit dans le style de ses édifices la simplicité à la grandeur : l'aspect en est toujours élégant et agréable ; les détails sont corrects et dans une convenance et une harmonie parfaites avec le tout. C'est là ce qui constitue son principal mérite, car l'on ne saurait emprunter à Palladio ses proportions sans les détails, ou les

ornements sans le dessin général, et conserver en même temps l'élégance et le charme de l'ensemble ; toutes les parties sont intimement liées entre elles : par exemple, ses colonnes, qui presque toujours sont de simples ornements, ne pourraient prendre un caractère plus important sans faire perdre à l'édifice cet aspect gracieux qui rend l'architecture de Palladio si remarquable. On retrouve la même perfection d'harmonie dans les rapports qu'il a établis entre les différents ordres, entre les colonnes, les chapiteaux, les entablements, les proportions des fenêtres et les distances entre elles, etc., etc.

La seule ville de Vicence renferme, outre la fameuse salle de la *Ragione* et son théâtre, non moins célèbre, monuments construits ou restaurés par Palladio, huit ou dix palais élevés par lui ou d'après ses dessins. Il est vrai que la plupart de ces édifices sont construits en briques, que les entablements sont de bois, et que le stuc qui les recouvrait est presque partout tombé : cela n'ôte rien au mérite de l'architecte, mais l'aspect de son œuvre y perd beaucoup, et bientôt on ne pourra plus en juger que par les dessins qui *illustrent* les œuvres de Palladio. Il en est de même de la célèbre *Rotonda Capra*, près de Vicence, dont il existe en Angleterre une sorte de fac-simile que lord Burlington a fait construire près de Londres, dans sa propriété de Chiswick[1]. Gœthe dit que jamais l'architecture n'a atteint un plus haut degré de splendeur. « C'est un édifice de forme carrée, renfermant une salle ronde éclairée d'en haut. Des quatre côtés on y arrive par un large escalier aboutissant à un porche formé par six colonnes corinthiennes. L'architecture est d'une beauté exquise, et la position du monument, placé à l'extrémité d'une colline perpendiculaire, qui s'avance en dehors de la ligne des monts Berici, n'est pas moins ravissante; nulle autre localité ne pouvait convenir aussi bien à cet édifice, aucun autre édifice n'aurait pu s'harmoniser si parfaitement avec ce lieu enchanté[2]. »

Palladio semble n'avoir pris des anciens que la quintessence de leur goût. Le tact le plus fin lui a fait distinguer ce qui était pur de ce qui commençait à sentir la décadence, et l'on croirait qu'il n'a imité dans l'antique que ce qui appartient au siècle de Péri-

[1] Il y en a deux autres copies en Angleterre; mais, dans ce pays nébuleux, le ciel et les circonstances locales ne répondent pas aux mêmes *accessoires* en vue desquels Palladio a construit sa rotonde sur le Monte Berico.

[2] Gœthe, — Woods, — cités par John Murray.

clès ou à celui d'Auguste. Il varia cependant la modénature de ses ordres d'architecture d'après leur genre et leur destination, et surtout leur application aux usages modernes, sans s'éloigner des modèles qui lui servirent de type, au moins pour son style, toujours pur et correct. Quoiqu'il se servît alternativement des cinq ordres, il avait une sorte de préférence pour l'ordre ionique. Il en fit souvent usage dans les maisons particulières, et même dans les décorations de quelques églises, entre autres dans celle de Sainte-Lucie, à Venise. Il sut aussi donner des proportions convenables à la capacité des intérieurs, mais en ayant moins en vue la disposition moderne que la commodité de la distribution, et en suivant, comme il le dit lui-même, les règles déjà établies par Baptiste Alberti. Il était assez porté à imiter les anciens dans leurs constructions en briques, les considérant avec raison comme les plus solides; il y mélangea aussi le marbre, observant toujours de faire les arcs et les voûtes en briques. Ce mélange ne nuit en rien au grandiose de l'aspect, auquel il ajoute une variété de tons aussi riche que pittoresque[1]; c'est probablement à cette particularité qu'il faut attribuer la préférence que le célèbre peintre Canaletto donnait aux constructions de Palladio dans le choix de ses Vues de Venise.

De toutes parts on lui demandait des plans et des dessins; son influence s'étendait sur toute l'Italie: bientôt elle ne fut pas moins grande à l'étranger. C'est en Angleterre surtout que ses principes furent adoptés; l'Anglais Inigo Jones doit être considéré comme le disciple, ou, mieux encore, le continuateur de Palladio. L'hôpital de Greenwich, la salle des Banquets à White-Hall, le portique de Saint-Paul, sont des monuments dont l'idée a été puisée dans les œuvres de Palladio, ainsi qu'un très-grand nombre d'habitations particulières répandues sur toute l'Angleterre.

Palladio mourut à Venise en 1580; il y a peu d'années qu'on a rendu à Rome un hommage public à sa mémoire, en plaçant son buste dans le Panthéon, à côté de ceux de Raphaël et de Nicolas Poussin. C'est à Canova qu'on doit ce tribut de respect à la mémoire d'un grand artiste, qui appartenait, comme lui, aux États de Venise, et, comme lui aussi, s'était justement acquis une illustration européenne.

[1] Castellan, *Biogr. univ.*

CANOVA

1757 — 1822

Canova, aussi distingué par le talent qu'aimable par le caractère, est un de ces artistes sur lesquels la pensée aime à s'arrêter. Il est, avec Thorwaldsen, le plus grand statuaire de nos jours.

Canova naquit, le 1er novembre 1757, à Possagno, dans la province de Trévise. Dès son enfance on lui mit entre les mains le maillet et le ciseau. De même que son contemporain, sir Thomas Lawrence, à six ou sept ans, montrait de rares dispositions pour le portrait, faisant en quelques minutes le croquis des principaux personnages qui s'arrêtaient à l'auberge de son père, de même Canova, tout aussi jeune, annonçait déjà un véritable talent. Quoiqu'on ne puisse pas dire que son enfance ait été heureuse, il ne rencontra pourtant pas, au début de sa carrière, autant de déboires et de difficultés que le peintre anglais.

L'enfance de Canova s'écoula dans une famille d'artisans plutôt que d'artistes, où la vie était rude, frugale, mais paisible et régulière. Torretto, son maître, était un de ces industriels si nombreux en Italie, moitié maçons, moitié sculpteurs, qui atteignent aux rudiments de l'art par un certain mérite d'exécution, sans jamais s'élever jusqu'aux hautes régions par l'inspiration et l'étude savante. La sévérité de Torretto fut utile, sous tous les rapports, à Canova; il arriva à ses vingt ans, fortifié par des habitudes de travail, d'ordre et de tempérance.

L'amour vint le surprendre au milieu de ses premiers travaux. Ayant rencontré une nombreuse réunion de jeunes bergères en habits de fête, il en distingua une, Betta Biasi, remarquable par des yeux noirs étincelants de grâce et de beauté, et par une chevelure qu'il disait plus tard n'avoir retrouvée que dans les descriptions d'Apulée. Déjà l'on parlait de mariage; la famille y consentait; Betta ne disait pas non, et ses yeux disaient oui, quand tout à coup Canova dut suivre son maître, qui allait s'établir à Venise; il chercha dans l'étude et le travail une distraction au chagrin de la séparation.

Il fut présenté au sénateur vénitien Jean Faliero, qui lui com-

manda son premier ouvrage, deux corbeilles de fleurs et de fruits, destinées à orner la rampe d'un escalier; on les voit encore au palais Farsetti, à Venise. Cet ouvrage, remarquable par la finesse du ciseau, satisfit si bien Faliero, qu'il commanda sur-le-champ au jeune sculpteur deux statues, *Orphée* et *Eurydice*.

A dater de ce moment, Canova entra dans la carrière d'artiste, dans la pratique de la sculpture. Son apprentissage étant fini, il prit un atelier, et, affranchi de toute direction, mais en même temps abandonné à lui-même, il redoubla d'ardeur pour le travail. Son père était mort depuis longtemps; sa mère, remariée, vivait loin de lui; son aïeul, qui avait soutenu son enfance par quelques sacrifices d'argent, ne pouvait plus rien pour lui; il n'avait à Venise ni parents ni relations. Un si complet isolement était une grande épreuve pour sa jeunesse; il en sortit avec honneur.

Ce premier ouvrage du statuaire eut un entier succès; Canova y montre déjà la finesse d'esprit qui est un des traits caractéristiques de son talent. Il ne traita pas ces statues chacune isolément; il les unit par un sentiment commun, par une même action, empruntant à Virgile les plaintes d'Eurydice, à Ovide la consternation d'Orphée, comme les Niobé, qui forment un seul et même drame, bien que chacune d'elles soit une œuvre complète et isolée.

Les commandes se succédèrent rapidement; c'est à cette époque qu'il fit le groupe de *Dédale et Icare*, qu'on voit au palais Barbarigo à Venise, dans la chambre qu'occupa le Titien. Il ne serait pas difficile de trouver de justes sujets de critique dans ces premiers essais; ce dernier groupe surtout est empreint d'une afféterie dont Canova ne s'est jamais entièrement affranchi, mais ici d'autant plus visible, que le talent, qui plus tard atténua ce défaut, n'est pas encore développé. Cependant, si l'on se rappelle combien étaient petites les ressources pour l'étude dont Canova avait pu disposer, et son jeune âge, et la médiocrité de son maître, on ne peut que s'émerveiller du talent que le jeune artiste avait déjà acquis.

Le succès ne l'éblouit pas : malgré sa réputation, alors très-exagérée, faute de rivaux, malgré que, pour les humbles projets qu'il formait à cette époque, Venise lui offrît une existence assurée, et même malgré les attrayants souvenirs de Betta, Canova comprit que sa vocation était d'être artiste, et que, pour le devenir, il fallait d'autres travaux, d'autres études, un autre ordre d'idées, que

ce que lui offrait Venise. Il partit pour Rome en 1779; il n'avait pas vingt-deux ans accomplis.

Le soir même du jour où il arriva dans la ville éternelle, il courut, à l'Académie de France, assister à la leçon d'après le modèle vivant. Le lendemain il se présenta chez l'ambassadeur de Venise, auquel il était fortement recommandé; l'ambassadeur lui offrit un logement dans son palais, l'engagea à faire venir un plâtre de son groupe de *Dédale*, et lui conseilla d'aller, en attendant, visiter les nouvelles découvertes qu'on venait de faire près de Naples : c'étaient les villes d'Herculanum et de Pompéi. L'ambassadeur, le chevalier Zulian, fit plus que de bien accueillir son jeune compatriote, il lui fit présent d'un bloc de marbre de Carrare, pour son premier ouvrage.

Jusqu'alors, à Possagno et dans son court séjour à Venise, il n'avait guère entrevu l'art que dans sa propre imagination; à Rome il se trouva en face des chefs-d'œuvre de l'antiquité et des grands maîtres du quinzième et du seizième siècle. Il sentit quelle immense distance séparait la lueur pure, mais faible, qui avait éclairé sa précoce intelligence, de l'éblouissante lumière de l'art arrivé à la perfection. Il comprit que, pour arriver à un véritable talent, il ne suffisait pas d'avoir pour guide un sentiment mal défini, une sorte de divination vague des beautés de l'art; il reconnut le besoin d'une instruction plus ferme, plus positive. Il la trouva chez les hommes instruits et les artistes éminents avec lesquels le chevalier Zulian le mit en rapport.

En présence de ce marbre, dont son protecteur lui avait fait don, et qui semblait attendre de lui la vie, il médita longtemps le nouveau sujet qu'il voulait traiter, et, avant de l'entreprendre, il fit un voyage à Venise; il revit Possagno, et Betta Biasi, toujours plus belle, ce qui n'empêcha pas Canova d'être de retour à Rome en 1782. Rome lui avait donné la soif de l'immortalité; il avait plus d'ambition que d'amour.

De son bloc il fit le groupe de *Thésée, vainqueur du Minotaure*. M. Quatremère de Quincy, qui se trouvait alors à Rome, en parle en ces termes : « Je ne pus sans surprise voir, de la part de ce jeune inconnu, un ouvrage qui, considéré sous le seul rapport du travail et de l'exécution, semblait annoncer un talent formé et une pratique consommée ; mais beaucoup d'autres considérations le recommandaient : celle de la nouveauté n'était pas la moindre. En

effet, le goût franchement adopté et reproduit de l'antique était quelque chose alors d'étrange et d'inouï. »

Ces louanges ne sont que relatives; vraies, si l'on compare ce groupe à ce qui se faisait alors, elles seraient exagérées, prises dans un sens absolu. Il y a dans cette œuvre peu de force, peu de grandeur. Le génie de Canova n'y a pas laissé sa vive empreinte; du reste ce sujet mythologique n'offrait pas de grandes ressources sous le rapport de l'expression et des passions.

Le moment est bien choisi : le demi-dieu abaisse d'une main la tête du monstre, et de l'autre il soulève la massue qui va retomber pour l'écraser. Mais on ne voit dans Thésée qu'un effort suprême : il se roidit, il épuise ses forces dans une dernière lutte : c'est l'homme courageux, ce n'est pas le demi-dieu, et l'on sent que la victoire ne lui est pas si bien assurée, qu'un degré de plus dans la résistance du centaure ne lui en eût fait perdre le fruit.

Canova offrit ce groupe en témoignage de reconnaissance au chevalier Zulian, qui refusa de l'accepter. Il est maintenant à Vienne, où il a pour pendant un autre groupe, aussi de Canova, et également remarquable par la pureté du ciseau : c'est *Thésée et le Minotaure*, commandé par la République de Venise, dont cette fable mythologique rappelle, par une allusion heureuse, les anciennes victoires dans l'île de Crête. Thésée est assis sur le monstre dans cette attitude familière à tous les connaisseurs, et que *David* a imitée dans son *Léonidas*. On la retrouve dans les camées antiques, dictionnaire si souvent consulté par les artistes modernes, véritable répertoire du bon goût, du grand style et de l'art. Canova s'est également servi d'une peinture découverte à Pompéi, où le héros est représenté assis, entouré des vierges d'Athènes, qui s'agenouillent devant leur libérateur.

Canova débutait à Rome sans aucune de ces idées préconçues qu'on reçoit presque à l'insu de soi-même dans un atelier, et qui corrompent le goût et le jugement avant que l'étude et l'expérience les ait formés. Il avait acquis, dans la retraite de Possagno, assez de connaissances pratiques pour n'avoir plus besoin de maître dans les procédés mécaniques : il pouvait se livrer à sa propre inspiration, sans être entravé par les liens d'une coterie ; son bon goût le porta vers l'étude de la nature, mais d'une nature choisie et gracieuse ; sans parti pris, sans système arrêté, il créait un nouveau style, en opposition directe avec le goût du jour ; il prenait

en Italie le même rôle que David, alors à Rome, allait aussi prendre en France, celui de réformateur.

Mais entre ces deux hommes, si semblables par ce côté de leur vie, quelles dissemblances de caractère et de talent, bien plus remarquables encore! Le sculpteur Canova se rapprochait toujours plus de l'antique, s'attachant à donner au marbre cette souplesse pleine de vie qui ravit chez les Grecs, tandis que David le peintre imprimait à ses figures la roideur et la pose froidement académiques qu'on reproche aux dessinateurs qui n'ont étudié la figure que d'après le marbre ou le plâtre. Ainsi l'un et l'autre marchaient dans un sens opposé à celui que leur vocation respective leur indiquait. Au point de vue du caractère, les dissemblances étaient plus grandes encore : David se drapait en vieux Romain, avec une arrogante grossièreté ; Canova exagérait un peu sa bonhomie naturelle, et, sous les apparences d'une simplicité naïve, cachait un esprit fin et beaucoup d'habileté dans les choses de ce monde. Ce qui était parfaitement naturel chez lui, c'était une bienveillance tout à fait cordiale envers son prochain, quel que fût le rang, la fortune ou l'illustration.

Ce n'est pas Canova qui aurait répondu à Louis XVI, prisonnier dans la loge du logographe, le 10 août, au moment où le canon renversait son trône : « Je ne ferai désormais le portrait d'un tyran que lorsque sa tête posera devant moi sur l'échafaud. » Mais Canova ne manquait pas de courage : aux Tuileries, il fit entendre à Bonaparte tout-puissant la vérité sur l'état de Rome et la détention du pape.

Par ses talents et son caractère, Canova se créa très-promptement une position honorable ; l'aménité de ses manières adoucit la lutte que rencontre inévitablement tout homme qui a une place à conquérir dans la société. Il s'était lié avec Volpato, le célèbre graveur des plus beaux ouvrages de Raphaël. Volpato avait une fille d'une rare beauté ; la bergère de Possagno n'était plus présente ; Canova devint éperdument amoureux de la belle Domenica. Il la demanda en mariage, et fut admis dans la famille à titre d'*inamorato* officiel. Hélas ! il était destiné à n'en avoir jamais d'autre.

Un jour qu'il avait conçu quelques doutes sur les sentiments de sa belle, il se déguisa en mendiant — et ce n'était pas la première fois — pour épier Domenica, qui se rendait à l'église avec une dé-

votion dont l'ardeur commençait à exciter les soupçons de Canova. Il eut le double avantage de recevoir la charité des belles mains de Domenica et de perdre ses doutes en acquérant la certitude qu'il avait un rival préféré. Ce rival était Raphaël Morghen, qui devint l'époux de la belle. Sur ces entrefaites, Betta Biasi se maria aussi, et Canova n'eut plus d'autres préoccupations que celles de son art[1].

Il suivait avec persévérance la voie qu'il s'était tracée à l'imitation des anciens, sans se laisser arrêter par le dédain et les critiques des maniéristes, qui perpétuaient à Rome les traditions des Carlo Maratta et des Bernini.

C'est à cette époque qu'il fit les monuments de Clément XIII et de Clément XIV, et, entre autres ouvrages, sa charmante statue d'*Hébé*, dont il existe deux exemplaires, l'un à Venise et l'autre à Saint-Pétersbourg; ce dernier avait été fait pour l'impératrice Joséphine.

La déesse de la jeunesse s'élance à travers les airs avec rapidité, le corps penché en avant; les légères draperies qui la couvrent sont repoussées en arrière par le mouvement, en sorte que les formes sont nettement indiquées; avec une grâce infinie, elle lève le bras pour verser la liqueur. Elle est légère, svelte, naïve, toute jeune, rayonnante d'innocence, de fraîcheur et de beauté. C'est une vision céleste : elle se penche et s'abandonne sans crainte au mouvement de l'air qui la soutient et va l'emporter; elle sourit à tout ce qui l'entoure, et semble l'emblème de la grâce ingénue et confiante. L'*Hébé* de Thorwaldsen, non moins gracieuse, est plus sévère, plus antique; à mon goût, elle surpasse en beauté celle de Canova.

Nous ne pouvons pas entrer dans l'examen de toutes les productions de Canova; elles se succédaient rapidement, il parcourait sa carrière à pas de géant.

Canova tomba malade par excès de travail; il alla respirer l'air natal, et cet épisode de sa vie eut toutes les apparences d'une pastorale; ce serait, à quelques variantes près, le sujet un peu rebattu d'un opéra idyllique. Il avait retrouvé à Crespano sa mère et Betta, mariée et heureuse. Les jours s'écoulèrent doucement; celui de la séparation arriva. Canova se mit en route à pied, seul,

[1] Canova a élevé dans l'église des SS. Apostoli, à Rome, un monument à la mémoire de Volpato : c'est une figure de l'Amitié pleurant sur le buste du défunt.

et le cœur attristé, pour se rendre à Possagno, chez son aïeul, dans la maison paternelle où il avait passé ses premières années.

Tout à coup, au détour de la vallée, il tombe dans une embuscade de jeunes gens qui l'entourent en criant *Evviva!* en tirant des coups de carabine, en poussant des cris de joie, et il se trouve bientôt en face de toute la population des deux bourgs, hommes, femmes, vieillards, enfants, réunis pour lui faire honneur; les cloches sonnaient dans les villages; le curé et les anciens venaient au-devant de lui, et tout ce cortége, musique en tête, l'accompagna jusqu'au seuil de son ancienne demeure. Florian en eût pleuré de tendresse. Canova en fut profondément touché, et avec raison, car, si la mise en scène fut un peu puérile, l'hommage était sincère, les cœurs honnêtes, et celui qui le recevait, digne de le comprendre.

Vingt ans plus tard, mais vingt années de révolutions et de guerre, Canova, qui se préoccupait depuis longtemps du projet de construire une église dans les formes antiques, résolut de commencer les travaux, et choisit Possagno pour le lieu où s'élèverait l'édifice. C'est là que ses pensées le reportaient dans toutes les grandes circonstances de sa vie; l'artiste vivait à Rome, l'homme laissait son cœur dans le paisible asile de son enfance. L'acte qu'il passa avec la commune de Possagno pour la construction de cette église, à laquelle il mettait la plus grande importance, est un témoignage de l'excellence de son cœur. Sur cent ducats de dépense, il en fournissait quatre-vingt-quinze, la commune cinq; elle donnait le gros sable et la chaux, lui le reste. Moyen ingénieux auquel recourait une bonté délicate, pour ôter au bienfait jusqu'à son caractère de gratuité. Le contrat fut signé. Alors les jeunes filles intervinrent; elles déclarèrent qu'elles s'engageaient volontairement à porter les matériaux les moins lourds, qu'elles y consacreraient les heures de repos des jours ouvrables et les jours de fête après les cérémonies de l'Église, si le curé le permettait; le curé le permit.

Canova assista à la cérémonie de la pose de la première pierre; il tailla lui-même le bloc et le plaça. Au moment de se mettre à table, car la fête se terminait par un banquet, il aperçut une jeune paysanne dont la coiffure était en désordre, et aussitôt la même main qui avait si souvent ajusté la chevelure des princesses et des divinités arrangea les cheveux de la pauvre fille des champs;

pourtant Canova était alors ce qu'on appelle un très-grand homme, c'est-à-dire fort illustre, fort riche, et décoré d'une infinité de rubans. Cette simplicité de mœurs est un trait charmant qui peint bien sa vie.

En 1822, Canova revint encore à Possagno, mais comme un malade qui cherche une dernière fois les regards d'un ami. Les travaux avançaient, cependant ils étaient loin d'être terminés. Bientôt il dut se faire transporter à Venise, et, huit jours plus tard, le 4 octobre, il y mourut.

Avant de revenir au sculpteur, ajoutons encore quelques détails sur l'homme; ils font connaître Canova d'une manière si honorable, et montrent si bien la haute estime qu'on avait pour lui, que tous les raisonnements du monde ne le feraient pas si bien apprécier.

Il mourut en prononçant ces paroles : « Seigneur vous m'avez donné le bien que j'ai en ce moment, vous me l'ôtez, que votre saint nom soit béni. » Par son testament il laissa au pape Pie VII le droit de choisir parmi ses ouvrages ce qui lui serait agréable. Il légua aux fils du sénateur Faliero, son premier protecteur, deux de ses statues à leur choix; aux jeunes filles de Possagno trois dots de soixante écus romains chacune, à perpétuité. Il fit son frère, Sartori Canova, son héritier universel, à charge de terminer, sans la plus petite épargne, l'église de Possagno, où il voulut être inhumé.

Le 16 octobre on célébra ses funérailles dans la métropole de Saint-Marc, et après la cérémonie le corps fut transporté à Possagno; là, l'église ne pouvant pas contenir toute la population, le service religieux eut lieu sur la place publique. A Rome on rendit à sa mémoire des honneurs extraordinaires.

On eut raison, car l'Italie perdait son plus grand artiste : grand ar ses œuvres, grand par l'heureuse influence qu'il avait exercée sur les arts, grand par son noble caractère, qui honora l'Italie partout où Canova fut appelé, par sa position, ou simplement par sa réputation, à représenter sa patrie.

Il a sculpté cinquante-trois statues; douze groupes (le treizième, la *Descente de croix*, est resté à l'état de modèle), quatorze cénotaphes, huit grands monuments, sept figures colossales, deux groupes colossaux, cinquante-quatre bustes, vingt-six bas reliefs modelés (un seul a été exécuté en marbre) : en tout cent soixante-seize ouvrages complets.

La division du travail mécanique explique cette fécondité, qui eût paru, il y a deux siècles, un inconcevable prodige. La tâche de l'artiste s'est simplifiée, et le maniement du ciseau n'est plus qu'une œuvre secondaire (sauf pour le dernier fini), subordonnée aux directions de la pensée créatrice.

Nous possédons dans notre musée trois copies d'ouvrages de Canova : la *Terpsichore*, les *trois Grâces* et la *Vénus*, dont l'exemplaire a été donné au musée Rath par Canova lui-même[1].

La *Terpsichore* a de la vivacité et de la grâce, mais sans excès: en cela elle est fort supérieure aux danseuses; les formes sont plus belles, plus développées, moins conventionnelles. La déesse a cessé de danser, elle rêve et repose. Cette statue était originairement le portrait d'une princesse romaine dont la tête a été remplacée par une tête idéale.

La *Vénus* a été faite pour la ville de Florence, à qui Bonaparte avait enlevé, comme à tant d'autres États, ses chefs-d'œuvre des beaux-arts. Florence voulait une copie de la *Vénus de Médicis*, pour remplacer l'original. Canova préféra faire une autre *Vénus*. M. Quatremère fait observer que c'était une entreprise hasardeuse que de remplacer une des célébrités de la sculpture antique dans le lieu et sur le piédestal même où depuis plusieurs siècles la *déesse de la beauté* avait reçu les hommages de l'admiration de toute l'Europe. Canova diminua ce danger en évitant un rapport trop grand entre les deux sujets. Sa *Vénus* est une jeune fille surprise au bain; c'est la Musidore du poëte, une nymphe timide et craintive, qui s'effraye de ses propres pensées, qui se trouble en y rêvant. Considérée comme expression de sentiments ingénus et voluptueux, la *Vénus* est un chef-d'œuvre. Les contours en sont peut-être trop arrondis; Canova, le Corrége de la sculpture, est souvent tombé dans ce défaut.

Il était destiné à remplir les vides que Bonaparte avait faits dans les musées de l'Italie ; sa *Vénus* occupait le piédestal de la *Vénus de Médicis*, son *Persée* vint remplacer au Belvédère du Vatican l'*Apollon Pythien*. L'enthousiasme qu'excita cette production peut paraître exagéré, maintenant que, plus accoutumés à la réaction qu'il fit dans les beaux-arts en faveur du goût, de la vérité et du style, nous apprécions mieux la distance qui le sépare encore des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Non-seule-

[1] Il y a aussi en marbre un buste de Platon, qu'il fit dans sa jeunesse.

ment la lutte est trop inégale entre son *Persée* et l'*Apollon*, mais Canova ne soutient guère la comparaison avec Benvenuto Cellini, qui a traité le même sujet et ne tenait pourtant pas comme statuaire le premier rang au seizième siècle.

Le *Persée* est gracieux sans héroïsme; c'est un Appollon *dandy*. Dans le repos même du demi-dieu, il faudrait pressentir, deviner cette ardeur de gloire, cette inspiration guerrière qui l'animent; or la statue de Canova, pleine de délicatesse, de langueur et de suavité, ne répond point au caractère héroïque du libérateur d'Andromède. Son attitude est indolente, ses contours sont féminins, une morbidesse tout asiatique règne dans son ensemble.

Le peuple surnomma la nouvelle statue la *Consolatrice;* le Pape créa Canova chevalier, et rétablit pour lui la charge d'inspecteur général des monuments d'art, telle qu'elle avait été instituée pour Raphaël. L'entraînement alla plus loin : on plaça dans le Belvédère, ce sanctuaire des arts où la perfection seule devrait être admise, les deux statues que Canova avait nommées les *Lutteurs*, et que le jugement public a baptisées les *Boxeurs*[1]. Elles y sont encore, et c'est un malheur pour le sculpteur moderne : partout ailleurs le mérite de ces statues serait évident; au Belvédère, il est insuffisant.

L'un des plus beaux ouvrages de Canova, *Vénus et Adonis*, est à Genève[2]. L'Adonis est mélancolique, d'une expression douce et triste, comme l'Antinoüs antique, mais avec plus d'élégance encore et de charme. La Vénus est vraiment idéale; c'est la personnification la plus complète du génie de Canova. Les anciens ne connaissaient qu'une Vénus sensuelle, type de la beauté du corps, image corrompue et altérée de cette déesse créatrice que les cosmogonies primitives ont célébrée, que les mythologies ont adoptée en la surchargeant d'accessoires étrangers. Canova a créé un emblème de l'amour passionné, un symbole de ces délicates rêveries, de cette passion de l'âme, nées de la civilisation moderne. Bernini, en essayant de donner à la déesse ce caractère idéal, l'eût faite sentimentale et précieuse; chez Canova elle n'offre que grâce exaltée, prestige moral, dévouement, élévation, pureté. Vénus enlace de l'un de ses bras le corps d'Adonis, et semble lui demander une grâce, une faveur, que l'adolescent refuse avec tendresse:

[1] Creugas et Damoxenus.
[2] Il appartient à M. Edmond Favre.

sans doute elle veut le retenir, elle lui témoigne la crainte qu'elle ressent, et le supplie de ne pas exposer une tête si chère. Les commentateurs varient beaucoup sur ce sujet.

Canova s'est essayé sur un autre sujet, dans le genre musculeux et énergique, le moins congénial à son talent: c'est *Hercule et Lychas*[1], groupe colossal, conception hardie, où la main n'a pas rendu à beaucoup près tout ce que la pensée avait conçu. Michel-Ange eût exprimé complétement cette pensée terrible : Hercule broyant dans ses mains cet enfant qu'il va lancer au loin comme un caillou; il eût fait saillir ces nerfs que torture une atroce agonie, et que Canova s'est contenté d'indiquer avec précision, mais peu d'énergie. On admire dans ce groupe une belle disposition, un agencement ingénieux, beaucoup d'originalité. Un degré de force de plus, c'eût été un chef-d'œuvre[2].

Sous le ciseau de Canova, le marbre s'anime, il semble que le sang circule dans ces veines si délicatement indiquées; mais c'est d'une vie molle, voluptueuse; les nerfs deviennent chair, les muscles perdent leur vigueur, le système osseux est sans fermeté. Thorwaldsen n'a pas moins de grâce, de poésie, de jeunesse; mais ses figures ont un caractère primitif que n'ont pas celles de Canova. Chez celui-ci on sent trop que l'inspiration a sa source dans la société civilisée, dans un monde plus ou moins factice. Son Hercule, ses demi-dieux, ont la morbidesse de Pâris, d'Adonis ou d'Antinoüs. Thorwaldsen a une pureté et une fermeté dont le charme est inexprimable.

Les *Trois Grâces* ont été faites pour l'impératrice Joséphine. C'est un des plus célèbres ouvrages de Canova, et considéré par beaucoup de connaisseurs comme le chef-d'œuvre de la sculpture moderne. Leur doux abandon, leurs sourires langoureux, leurs bras enlacés, leurs contours onduleux, séduisent ; mais on cherche en vain dans ce groupe la volupté pudique qui inspira Virgile. Les *Grâces* de Canova rappellent le style de Métastase; elles ont cette beauté efféminée et toute moderne qui a son prestige, mais que désavoue un goût pur et élevé. Les anciens représentaient les Grâces sous des couleurs plus chastes et plus sévères.

Canova vint à Paris en 1802, appelé par le consul Bonaparte.

[1] Au palais Torlonia, à Rome.

[2] Un article sur Canova, publié il y a une vingtaine d'années dans un journal anglais, m'a fourni de précieux renseignements sur cet artiste.

qui tranchait déjà du souverain par sa munificence. Il payait au sculpteur tous ses frais de voyage et lui donnait cent vingt mille francs pour sa statue. C'est dans une des courtes séances où le consul posait que Canova lui dit : « Votre figure est si favorable à la sculpture, que, si on la découvrait dans un antique, on verrait qu'elle appartient à l'un des plus grands hommes de ces temps-là ; mais ce n'est pas une physionomie faite pour plaire au beau sexe. »

Préoccupé de ce caractère antique qu'il admirait en Napoléon, il fit une statue nue et de grandeur colossale. Quand elle arriva à Paris, l'empereur, choqué de ce qu'il considérait comme une inconvenance, et craignant surtout le ridicule, cette arme si fatale en France, fit reléguer la statue dans quelque réduit des Tuileries, et il n'en fut plus question[1]. Lors de la Restauration, le gouvernement des Bourbons la vendit, — il l'eût volontiers donnée. Elle appartient aujourd'hui à la famille du duc de Wellington.

A peu près à la même époque, un sculpteur français, Chaudet, fit cette statue de Napoléon qui, jusqu'en 1814, orna la salle des séances du Corps législatif. C'est un des chefs-d'œuvre de l'école française. Le sujet est aussi traité à l'antique, mais c'est le style héroïque, et non pas olympique ; ce n'est pas la figure d'un dieu, c'est celle d'un législateur, d'un monarque ; le caractère dominant, c'est la pensée. Les draperies sont antiques, elles ne cachent pas trop le corps, et, par un petit artifice très-ingénieux, le manteau conserve assez la forme qu'il a de nos jours, pour que, sans porter atteinte au caractère classique, l'aspect ne soit pas tout à fait étranger à nos usages.

J'ai rarement vu une statue réunir autant que celle-ci les qualités de jugement et de convenance qui sont pour l'esprit une source de si entière satisfaction. Et, par exemple, un détail qui semble d'abord peu important, mais qui est toujours un écueil pour le statuaire, l'appui indispensable à la figure est ici merveilleusement justifié : c'est le manteau lui-même qui, en descendant jusqu'à terre, donne le plus naturellement ce point d'appui. C'est ce qu'on appelle un *tronc justifié*[2].

[1] En la voyant, Napoléon s'était écrié : « Canova croit donc que je me bats à coups de poing ? »

[2] Sous ce rapport Chaudet est un modèle de bon goût ; on ne saurait trouver un meilleur exemple de la manière de sauver la difficulté qui résulte de la nécessité de

En 1810, Canova fut rappelé à Paris pour y faire le portrait de Marie-Louise. L'empereur voulait qu'il s'y fixât : Canova ne voulait pas quitter Rome, où il avait ses habitudes et ses amitiés. C'est dans ce second séjour à Paris que le sculpteur, défendant les intérêts de l'Italie et du pape, fit entendre à Napoléon des vérités qui n'étaient pas moins courageuses pour être revêtues des formes d'une parfaite convenance.

Les statues de la mère de Napoléon, de Marie-Louise et de la princesse Borghèse sont d'une exécution admirable. La première est une imitation d'Agrippine antique, sujet qui prêta dans le temps à bien des épigrammes à l'adresse de Napoléon, et qui prouve que Canova était bien hardi ou bien mauvais courtisan. Marie-Louise, représentée sous le costume et dans l'attitude de la Concorde [1], tient une patère antique, espèce de soucoupe dont les anciens se servaient dans les sacrifices : ici la patère devait rappeler la foi jurée devant les autels, symbole que l'histoire a cruellement démenti. Un triste sourire vient se placer sur les lèvres quand on compare les flatteries officielles à la réalité des événements qui les ont réfutées et contredites.

Mais le plus beau portrait, la plus admirable statue que Canova ait jamais faite, c'est celle de la princesse Borghèse, la belle Pauline, représentée en Vénus victorieuse. Soit qu'il ait embelli son modèle, soit que la fidélité de son ciseau n'ait fait que rivaliser avec le chef-d'œuvre vivant qu'il avait à copier, jamais il n'a produit une plus belle œuvre.

A la seconde abdication de Napoléon, Canova fut envoyé à Paris réclamer les objets d'art que le traité de Tolentino avait ravis aux États romains. Canova refusait cette mission ; le pape insista : il fut obligé de céder. Peu de choses ont autant froissé la nation française que cet acte de restitution ; et pourtant quoi de plus juste ? Ce que la victoire avait conquis, une autre victoire le reprenait : le droit de possession n'était fondé que sur la loi du plus fort ; la restitution l'invoquait à son tour, en y ajoutant, ce qui est bien quelque chose pour la justice, le droit antérieur de propriété.

donner un support à un groupe que la statue du *Berger Phorbas portant Œdipe* : le chien qui se lève sur ses pattes de derrière pour caresser les pieds de l'enfant soutient le groupe, en s'y mêlant de la manière la plus formelle.

[1] Cette statue est maintenant dans le palais de Colorno, près de Parme.

Toutes les puissances que la victoire avait amenées à Paris envahirent le Louvre, chacune reprenant pour le moins tout ce qui lui avait appartenu. Cánova mit toute la délicatesse possible dans l'exécution de sa pénible mission; il prit sur lui d'abandonner au Musée français plusieurs objets de prix qui avaient appartenu à Rome, et sur lesquels il ne s'élevait aucune contestation : cela n'empêcha pas qu'on ne lui suscitât mille désagréments. On se rappelle cette réponse d'un ministre français à qui Canova vint se plaindre des mauvais procédés qu'avaient envers lui les employés du Musée, appuyant ses réclamations de son titre d'ambassadeur : « C'est emballeur que vous vouliez dire, » repartit l'Excellence.

Il profita de son voyage à Paris pour aller jusqu'à Londres, où l'appelaient le prince régent et toute l'aristocratie britannique. Là, il vit les marbres d'Elgin. Voici ce qu'il en dit : « J'ai vu les marbres venus de Grèce. Nous avions une idée des bas-reliefs, par des gravures, par quelques plâtres et des fragments de marbre; mais nous ne savions rien des figures, et c'est là que l'artiste peut montrer son vrai savoir. S'il est vrai que ces marbres sont dus à Phidias, ou dirigés ou terminés par lui, ils manifestent clairement que les grands maîtres étaient des imitateurs de la nature : ils n'avaient rien d'affecté, rien d'exagéré ni de dur, rien de ces parties qu'on appellerait de convention et géométriques. J'en conclus que tant et tant de statues que nous avons avec ces exagérations doivent être des copies faites par ce grand nombre de sculpteurs qui *répliquaient* les belles œuvres grecques pour les expédier à Rome. Que ce jugement suffise pour déterminer une bonne fois le sculpteur à répudier toute rigidité, en s'en tenant plutôt au beau, au doux et au développement naturel. » C'est sa propre apologie qu'il faisait, en expliquant ainsi l'œuvre de Phidias.

Il y a encore quelques ouvrages de Canova dont on ne peut se dispenser de parler. Sa *Madeleine* surtout, qui a longtemps fait partie de la galerie Sommariva. *Madeleine pénitente* était un sujet tout à fait en dehors des notions de l'antiquité, une expression absolument chrétienne et pour laquelle la mythologie n'avait aucun type : la foi et la repentance qui ont éteint les ardeurs de la femme voluptueuse. Le monde est oublié; nulle passion terrestre ne profane cette existence vouée au repentir. L'esprit de

l'Évangile et sa touchante sévérité animent cette figure ; et l'artiste, habitué à répandre sur ses créations le charme d'une volupté contagieuse, s'est élevé ici jusqu'au plus haut degré de sublimité morale.

M. Cousin, dans son résumé du dix-huitième siècle, dit « qu'il ne peut y avoir de sculpture moderne; qu'elle est exclusivement antique, car elle est avant tout la représentation de la beauté et de la forme, et que le soin comme l'adoration de la beauté appartient au paganisme. » La *Madeleine* de Canova est une victorieuse réfutation de ce paradoxe, qui, du reste, ne soutient guère l'examen. Sans parler du *Moïse* de Michel-Ange, du *Christ* de Dannecker, des *Apôtres* de Thorwaldsen, qui sont bien des chefs-d'œuvre de sculpture, ni de tant d'autres ouvrages également admirables, inspirés par l'art chrétien, remarquons que la *Madeleine* de Canova pourrait égaler par la beauté des formes la *Vénus* de Praxitèle, sans rien perdre de l'expression qui en fait une des belles productions de la sculpture antique aussi bien que moderne ; et que, depuis la Renaissance, plus d'un sculpteur a produit des œuvres inspirées par le paganisme et dignes de figurer au *Belvédère* ou à la *Tribune*. Condamner la sculpture à ne plus exister, si elle ne rivalise avec Phidias ou Praxitèle, autant vaudrait dire que, aucun peintre n'ayant égalé Raphaël pour l'expression divine, la peinture doit être supprimée.

Les monuments funèbres de Canova sont d'un mérite assez inégal, mais le tombeau de Clément XIII (Rezzonico) l'emporte sur tous les ouvrages de ce genre à Rome, à l'exception du mausolée de Jules II, par Michel-Ange. Le vieux pontife est à genoux, sa vénérable faiblesse n'ôte rien à la grâce parfaite de sa pose, à l'élégance des draperies, au grandiose du style. Parmi les accessoires il y en a d'excellents et de détestables; le Génie est dédaigneux, blasé, morose : il s'ennuie, il ne pleure pas. La Religion est une bizarre et gigantesque figure, où se combinent et semblent se combattre la sévérité calviniste et la pompe du catholicisme. Sa tête est couronnée d'une auréole qui, pour être traditionnelle, n'en est pas moins d'un effet mesquin. Mais qui ne passerait pardessus une foule de défauts en faveur de ces beaux lions qui gardent, on ne sait trop pourquoi, il est vrai, le tombeau du pontife, et mêlent leur majestueuse terreur aux allégories qui environnent la statue agenouillée? L'art antique n'a rien à leur

opposer; c'est la nature dans sa plus grande beauté, dans toute sa puissance. Le lion dormant, surtout, est admirable.

Canova a essayé de la peinture; il y a complétement échoué; cependant, par un engouement qui n'est pas rare chez les hommes de génie, faiblesse qui révèle l'imperfection de l'esprit humain, il se glorifiait de ses tableaux plus encore que de ses sculptures. Michel-Ange était fier de sa rude poésie; le peintre David se croyait grand violoniste, et Girodet grand poëte!

Michel-Ange, Raphaël et Canova, ont commencé de même. Ils n'ont pas eu de jeunesse : l'inspiration est venue les chercher; à l'âge où le vulgaire des artistes est sous la tutelle du maître, Michel-Ange, à quinze ans, avait terminé son *Jeune Faune*. A quinze ans, Canova achevait son premier ouvrage de sculpture.

Né pauvre, il eut à lutter contre tous les obstacles que l'indigence oppose au developpement du talent. Des protecteurs généreux le soutinrent au commencement de sa carrière, et un ami, Jean Faliero, le sénateur vénitien, lui fraya la route, lui prodigua des encouragements, plus utiles que des secours, lui montra la gloire en perspective, et le soutint dans ces moments de doute dont les plus grands artistes ne sont pas exempts. Lorsque Canova eut atteint l'apogée de son talent et de sa réputation, il plaça dans la chapelle des *Saints-Apôtres*, à Rome, une tablette monumentale, consacrée à perpétuer le souvenir de sa reconnaissance et des bienfaits de Faliero. Je ne connais rien de plus touchant dans l'histoire des beaux-arts, après l'amitié qui unit Raphaël et le Pérugin.

L'essor de Canova ne s'arrêta plus. Au milieu des bouleversements des royaumes et des sanglantes querelles de la politique, il vit le monde civilisé tourner vers lui des regards admirateurs, et chacun de ses ouvrages faire événement. Les souverains se disputèrent l'honneur de lui devoir l'immortalité. Nouveau Lysippe, il trouva son Alexandre; il fit la statue colossale de Napoléon.

Ses derniers jours s'écoulèrent dans la paix, la gloire et la fortune; les honneurs pleuvaient, pour ainsi dire, sur sa tête.

Au milieu de cette splendeur, Canova restait modeste et simple jusqu'à la naïveté. Créé membre de la Légion d'honneur par Napoléon, il refusa de faire partie du sénat. Le pape le nomma marquis d'Ischia, mais jamais il ne signa ses lettres que de son nom, Antonio Canova. Le chétif orgueil des parvenus était au-dessous de

lui, et son bon sens l'avertissait que le plus glorieux de tous ses titres était celui-ci : Canova.

Désintéressé, libéral, magnifique même, il ne fut ni prodigue ni ami du luxe. Ses profusions étaient des actions généreuses. Il ouvrit un concours à ses frais, et invita tous les jeunes sculpteurs italiens à choisir dans l'histoire de leur pays le sujet qui conviendrait à leur talent. C'est cette collection magnifique qui a été exposée, et qui l'est peut-être encore au Capitole. Quelle donation de prince fut jamais plus digne d'éloges? quelle libéralité fut plus noble et plus généreuse? Le marquisat d'Ischia, situé entre Castro et Canino, produisait un revenu annuel de treize cents couronnes[1]. A peine Canova l'eut-il reçu du souverain pontife, qu'il fit don du revenu à l'Académie de Saint-Luc, pour être consacré à l'éducation et à l'encouragement des jeunes artistes. Faire de son talent un instrument de cupidité, dégrader l'art en le considérant comme un moyen de lucre sordide, accumuler, thésauriser, sacrifier à l'avide soif des richesses l'indépendance et la dignité de l'artiste, voilà ce que Canova ne connut jamais : le génie et la spéculation mercantile lui parurent toujours inconciliables.

Sa vie était frugale, sa demeure simple, sa philosophie dénuée d'affectation; sa politesse venait du cœur, elle était simple, vraie, naturelle. Adoré dans l'intimité, idole des cercles qu'il fréquentait, l'envie se taisait devant ce vieillard bienveillant; un hommage volontaire, général, rendait justice à cette vie si pure et si belle. A Rome, les rois meurent sans que personne s'en préoccupe; la mort de Canova y fut un jour de calamité publique. L'ancienne reine du monde venait de perdre sa dernière gloire.

Comme sculpteur, on ne peut l'apprécier justement, si l'on ne se souvient de sa position dans une époque de transition. Il s'agissait de détrôner l'école de Bernini, d'accomplir toute une révolution. Avant lui, le caprice régnait dans la sculpture; une fausse théorie avait produit une pratique plus fausse encore. L'outrecuidance du mauvais goût avait banni des ateliers l'étude de l'antique; plus on montrait d'afféterie, plus on faisait preuve de génie. Canova parut et renversa ce déplorable système. Une école dépourvue de toute vérité, de toute grâce, se trouva détrônée tout à coup.

[1] Environ sept mille cinq cents francs.

Cependant la nature du génie de Canova, peu virile, peu énergique, étrangère aux émotions de la terreur, manquait de quelques-unes de ces qualités fortes qui assignent à l'artiste le premier rang parmi ses rivaux de tous les temps. On peut lui appliquer ces paroles de Quintilien sur Polyclète[1] : « La grâce et le fini sont ses mérites, et, bien que la voix publique lui décerne la palme, il est des critiques sévères qui l'accusent de manquer de force. En effet, il a donné à la beauté de l'homme un charme presque divin, mais il a peut-être éteint cette expression de majesté solennelle dont la divinité s'environne. » Doué d'un talent gracieux et féminin, les visions de terreur, la sublimité de la pensée, n'appartiennent pas à Canova; son domaine était celui des passions tendres et voluptueuses, les nuances délicates, les rêveries de beauté surhumaine, les formes gracieuses, la jeunesse, les créations idéales et pures. Le génie de Michel-Ange s'était emparé des scènes de l'homme déchu; Canova choisit celles de l'Éden.

[1] Liv. XII, chap. x.

ÉCOLE LOMBARDE

Le plan que nous nous sommes tracé de traiter successivement des écoles italiennes, en réduisant leur nombre aux cinq principales, dans lesquelles toutes les autres viennent se confondre, offre ces avantages, qu'en remontant ainsi aux origines pour arriver ensuite à l'époque la plus brillante et à la décadence nous avons plus d'occasions de fixer dans notre mémoire les grands traits de l'histoire des beaux-arts et les principes qui en découlent. Nous évitons ainsi de trop longues études sur des questions abstraites, et des énumérations d'ouvrages qui prendraient facilement l'aridité d'un catalogue.

Mais, en revenant sur des époques et des questions que nous avons déjà abordées, il serait superflu de les traiter de nouveau au même point de vue; il suffira de rappeler sommairement ce que nous en avons dit, en le complétant par les traits qui appartiennent spécialement à chaque école.

Les trois grandes écoles dont nous nous sommes occupés jusqu'à présent se sont concentrées, chacune d'elles, dans une ville, Florence, Rome et Venise, et sont représentées par des artistes qui ont reproduit au plus haut degré leurs qualités distinctives : à Florence, Léonard de Vinci et Michel-Ange; à Rome, Michel-Ange et Raphaël; à Venise, le Titien et Paul Véronèse. Autour d'eux se groupent des peintres qui furent leurs émules ou leurs rivaux, et, presque tous, leurs contemporains.

Il n'en a pas été de même de l'école lombarde, sans doute par suite des guerres civiles et étrangères qui désolaient ce magnifique pays à l'époque de la Renaissance, et qui amenèrent au seizième siècle la domination étrangère. Le siége de l'école n'appar-

tint réellement à aucune ville lombarde, et, quoique Léonard de Vinci ait fondé à Milan une Académie des beaux-arts, quoiqu'il y ait fait son plus admirable chef-d'œuvre, Milan ne saurait s'attribuer l'honneur d'avoir été exclusivement le berceau ou le foyer de l'école lombarde.

De même que dans les États de Venise, toutes les villes en Lombardie et dans les duchés avaient des peintres qui produisaient, avec plus ou moins de talent, les images que réclamaient le culte. Les inspirations de l'art s'y réveillèrent comme dans le reste de l'Italie; mais l'art ne reçut pas une direction unique, et, quoiqu'il ait produit des œuvres magnifiques qui exercèrent une grande influence sur la peinture moderne, il n'atteignit jamais à la même illustration populaire. Les progrès, tantôt dans une ville, tantôt dans une autre, furent un accident plutôt que le développement régulier d'un système, comme cela a été le cas à Venise et à Florence.

Mantoue, Ferrare, Modène, Crémone, Parme, Milan, Bergame, forment les principales branches de l'école lombarde. Notre plan n'admettant pas de minutieux détails, nous nous attacherons seulement aux faits généraux, sauf en ce qui concerne le Correggio, trop grand peintre pour que nous n'en fassions pas le sujet d'une étude spéciale.

Les peintures de Giotto à Padoue et l'école que ce grand artiste avait fondée dans cette ville exercèrent une grande influence sur le développement des beaux-arts en Lombardie, aussi bien que dans les États de Venise. Au commencement du quinzième siècle, Padoue avait pour ainsi dire le monopole de l'éducation des artistes de ces deux nationalités.

Il y avait aussi dans cette ville des fresques de Giusto, de Jean et Antoine de Padoue, dont on voit encore quelques restes qui justifient pleinement l'admiration que ces artistes excitèrent parmi leurs contemporains. Les plus belles sont sur les murs intérieurs et à la voûte du Baptistère, où ils ont représenté le Christ au milieu des élus, de manière à figurer comme un abrégé de la gloire céleste, pour le spectateur qui est au-dessous. Ce fut la première fois que l'art essaya de produire ce genre d'illusion, dont les difficultés sont si nombreuses et si grandes. Il est curieux de comparer ce premier essai, où les figures sont symétriquement disposées en cercles concentriques, dans des attitudes roides et uniformes, aux magnifiques coupoles du Correggio, à Parme, qui

forment en ce genre le spectacle le plus grandiose que l'art puisse offrir à l'esprit humain, par la science des raccourcis et l'harmonie des couleurs.

Au quinzième siècle, on vit paraître un artiste dans une spécialité qui jusqu'alors n'avait pas été séparée de la pratique, je veux dire l'enseignement. Les maîtres traitaient leurs élèves plutôt en apprentis qu'en écoliers, utilisant leur travail comme cela se fait de maître à ouvrier dans les arts manuels. L'éleve apprenait par la pratique beaucoup plus que par l'enseignement théorique. Le Squarcione, c'est le nom de l'artiste dont nous parlons, se fit instituteur, et ne fut rien de plus; c'est à peine s'il est connu par quelques œuvres rares et médiocres, mais il avait beaucoup voyagé en Italie et en Grèce, d'où il avait rapporté un nombre considérable de dessins faits sur place, de fragments d'antiques, de statues et de bas-reliefs. Il réunit tous ces objets dans une sorte de musée, et ouvrit des classes pour l'enseignement des beaux-arts. C'est le premier établissement de ce genre qui ait été formé en Italie; la médiocrité de ses résultats, semblables sous ce rapport à ceux de l'Académie que Léonard de Vinci fonda à Milan cent cinquante ans plus tard, semble justifier cette opinion que l'enseignement par la pratique, par une collaboration avec le maître, est de beaucoup préférable. Cent trente-sept artistes sont sortis de l'école de Squarcione, et c'est à peine si dans ce nombre il en est deux qui méritent d'être mentionnés, encore la part qu'on peut faire à l'enseignement de Squarcione dans leur talent est-elle précisément celle qui prête le plus à la critique.

Il arriva au Squarcione, comme à la plupart des instituteurs, qu'enthousiaste de son système il ne sut rien voir au delà. Pour lui, la connaissance de l'antiquité fut un but, et non pas un moyen; les artistes florentins, en étudiant les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque, cherchaient à se pénétrer de la beauté des formes pour arriver ensuite à la perfection dans l'expression; le Squarcione s'arrêta à ses modèles; il ne vit rien au delà, ne comprenant pas que, pour la peinture, l'étude de la statuaire ne suffit pas, et que la société moderne a d'autres besoins, d'autres exigences que l'antiquité païenne. De là la roideur et la froideur si remarquables chez ses élèves, et chez Mantegna plus que chez tous les autres, parce que les éminentes qualités de ce grand maître font d'autant plus ressortir ses défauts.

Andrea Mantegna — 1430—1506 — est à l'école lombarde ce que le Masaccio a été à l'école de Florence : l'artiste éminent qui a préparé l'ère moderne, mais dont le style appartient encore si étroitement à la Renaissance, qu'il faut posséder des connaissances très-spéciales dans l'histoire des beaux-arts et dans la pratique de la peinture pour apprécier sainement son mérite. Son nom est grand parmi ceux des artistes qui ont fait la gloire du siècle d'or; mais bien des gens l'admirent seulement sur sa réputation, comme ces amateurs de musique qui marquent la mesure à contre-temps et tombent en extase au seul nom de Sébastien Bach ou de Beethoven.

Pour le véritable amateur, qui, plein de curiosité à l'égard d'un artiste si illustre, se trouve en présence d'une œuvre qui n'a ni le charme de la couleur ni la grâce des formes, le désappointement est grand. Mantegna a des contours secs, et ses draperies sont comme des tuyaux d'orgue parallèles les uns aux autres, sans souplesse et ne laissant point apercevoir les formes qu'elles recouvrent. Les figures ont de l'expression, mais les corps sont d'une roideur désespérante. C'est le caractère de l'époque, et le Masaccio, l'artiste le plus avancé de son temps, n'en est point exempt. On étudiait les têtes, on n'en était pas encore à étudier le nu dans l'antique, encore moins dans la nature, ou, si l'on copiait les statues et les bas-reliefs des anciens, c'était sans apprendre à s'en servir dans d'autres positions.

Né en 1430, Mantegna mourut en 1506; il a donc été témoin de la révolution que la découverte du procédé à l'huile apporta dans la peinture; il en profita lui-même sur la fin de sa vie. Le Louvre possède un de ses tableaux, qui, sous le rapport de la couleur et du clair-obscur, ne mérite pas la critique que je faisais tout à l'heure.

C'est une Vierge entourée de saints, et qui étend la main sur François de Gonzague, agenouillé à ses pieds[1]. « Mantoue, dit Lanzi, n'a peut-être point de peinture qui soit aussi souvent visitée et admirée des étrangers; faite en 1495, elle supporte très-bien ses trois siècles[2] de durée; c'est une merveille que de voir des

[1] Elle est connue sous le nom de *Madone de la Victoire*, parce que le marquis de Mantoue la commanda à Mantegna en commémoration de la victoire obtenue sur Charles VIII à la bataille de Fornoue, en 1495. Mantegna était donc presque septuagénaire lorsqu'il entreprit ce chef-d'œuvre.

[2] Lanzi écrivait à la fin du siècle dernier. Ce tableau était alors à Mantoue.

carnations si délicates, des armures si brillantes, des étoffes si bien nuancées. Chacune des têtes pourrait servir de modèle pour la vivacité ainsi que pour le caractère, et quelques-unes même pour l'imitation de l'antique; le dessin a un moelleux qui dément l'opinion généralement admise que le style de Mantegna est sec. On y admire en outre un empâtement de couleurs, une finesse de pinceau, une grâce tout à lui, qui me semble être le plus haut degré de l'art avant qu'il fût parvenu à la perfection que lui donna Léonard de Vinci. » Entre Mantegna et Léonard de Vinci il n'y a, pour l'âge, que quatorze ou quinze années de différence; mais quel progrès dans ce court intervalle!

Il est fort possible que Mantegna, qui avait épousé une sœur des deux Bellini et entretenu avec eux des rapports suivis, ait modifié son coloris sur celui de l'école vénitienne; je suis tenté de le croire, d'après cette Madone qui est au Louvre et une ou deux autres peintures vers la fin de sa vie, mais je n'en ai aperçu aucun autre exemple dans les tableaux assez nombreux que j'ai vus de lui en Lombardie et dans les États de Venise; tous m'ont désappointé au premier coup d'œil et charmé à l'étude.

Il y a de lui, au Louvre, deux compositions allégoriques qui doivent appartenir à l'époque de sa vie où son talent avait atteint toute la force et la maturité dont il était susceptible. Dans l'une, on voit les neuf Muses qu'Apollon fait danser au son de sa lyre; au-dessus, Mars et Vénus, figures pleines de noblesse et de grâce; d'un côté, Vulcain dans sa forge; de l'autre, Mercure et Pégase, disposés de manière à former un contraste qui se rattache sans doute au groupe par une pensée allégorique assez difficile à saisir. Quelques-unes des Muses sont d'une ravissante beauté, sans rappeler cependant les statues antiques; la figure de Vénus, d'un type non moins original ni moins gracieux, est sévère et chaste, malgré sa nudité.

Le second tableau représente une sorte de lutte entre le bon et le mauvais principe; les figures hideuses des génies infernaux et des vices sont en opposition avec les figures célestes de la Foi, de l'Espérance et de la Charité.

A une époque où le Louvre offrait, par droit de conquête, la réunion des plus grands chefs-d'œuvre de l'art, A.-G. Schlegel, qui le visitait souvent, s'arrêtait toujours de préférence devant ces deux tableaux, dont le dernier agissait si vivement sur son ima-

gination, que le seul éloge qui lui semblait digne de ce chef-d'œuvre était de le comparer aux plus belles conceptions du Dante; on sait que G. Schlegel était un assez bon juge des productions des beaux-arts.

Les papes, de retour à Rome de leur long exil à Avignon, se plurent à embellir le Vatican, de même qu'un nouveau propriétaire croit prendre mieux possession de son bien en le transformant. Ce fut la première origine des immenses travaux qui devaient amener si rapidement à maturité tous les arts plastiques, et surtout la peinture.

Tous les peintres italiens de grande réputation y concoururent; la plupart étaient étrangers à Rome et appartenaient à l'école de Florence; Mantegna fut le représentant des écoles lombardes, et ses œuvres, qui existent encore dans la chapelle d'Innocent VIII, prouvent qu'il était digne de prendre place à côté de Masaccio, Beato Angelico, du Botticelli et de ce Gentile de Fabriano qui fut l'un des premiers maîtres de l'école d'Ombrie et en quelque sorte l'un des fondateurs de l'école vénitienne, puisqu'il eut pour élève le père des deux Bellini.

Mantegna avait soixante ans quand il fut appelé à Rome pour décorer de ses peintures la chapelle d'Innocent VIII.

Nous avons eu déjà l'occasion de remarquer le peu d'influence qu'exerça sur les peintres vénitiens la vue des chefs-d'œuvre des autres écoles; il en fut de même pour Mantegna. On voit bien qu'il a profité des antiques qui se trouvaient à Rome pour perfectionner son dessin, mais ses notions sur l'art n'ont subi aucune modification essentielle; entre son premier tableau et le dernier, qui fut aussi son plus grand chef-d'œuvre [1], il n'y a pas une différence telle, qu'on puisse hésiter sur l'authenticité, ni y découvrir aisément un changement dans le procédé ou la pensée. Il y avait entre l'école de Venise et celles de Rome et de Florence des divergences trop grandes pour qu'une fusion fût possible; le coloris, le dessin, l'inspiration, tout provenait de sources différentes, et l'on remarque que les qualités spéciales que possède l'une d'elles ne sont dans les autres écoles pas moins caractéristiques par leur absence, c'est-à-dire que les différences n'existent pas à un degré relatif, mais qu'elles sont dans une opposition directe.

[1] Le *San Cristoforo*.

Un autre fait non moins remarquable parmi les traits qui distinguent les écoles, c'est, chez les Vénitiens et les Lombards, le très-petit nombre de peintres qui sont sortis de leur spécialité; tandis que nous voyons dans l'école florentine de si nombreux et de si brillants exemples d'artistes à la fois peintres, architectes, graveurs, sculpteurs, et possédant, en dehors des arts plastiques, des connaissances remarquables, c'est à peine si l'on peut citer, dans les écoles de Venise et de la Lombardie, un ou deux noms célèbres dans plusieurs branches des beaux-arts.

Mantegna est une de ces rares exceptions, et encore la gravure, où il excella, est-elle si intimement liée à la peinture, qu'on ne peut guère le citer comme exemple de cette prodigieuse aptitude à embrasser toutes les connaissances dont l'école de Florence donnait de si merveilleux et si nombreux modèles depuis plus d'un siècle.

Quarante ans ne s'étaient pas écoulés depuis que Maso de Finiguerra avait exécuté la première gravure connue [1]; l'art était encore dans son enfance; Baldini, le Botticelli, qui grava plus tard la *Foi de Savonarole;* Pollajuolo, frère de l'architecte du nouveau Vatican, et plusieurs autres artistes de mérite s'essayaient dans cette branche de l'art du dessin à peine découverte. Pollajuolo cherchait à imiter les hachures du crayon, et se fourvoyait dans la mise en pratique d'une idée qui devint, en effet, le principe fondamental de la gravure. Mantegna, soit que la vue de ces essais pendant son séjour à Rome l'eût stimulé à s'occuper de gravure, soit qu'à Mantoue même il eût déjà pratiqué cette nouvelle découverte, obtint bientôt des résultats qui le placent en tête de tous les maîtres de ces premiers temps.

Il a gravé quarante ou cinquante estampes de grandes dimensions, qui marquent d'une manière fort intéressante les progrès de l'art; chacune de ces planches était un nouvel essai, que Mantegna fit avec une fermeté et une intelligence qui avancèrent singulièrement la marche de la gravure. Ce fut en étudiant ces estampes de Mantegna que se forma Marc-Antonio Raymondo, qui grava sous les yeux de Raphaël l'œuvre presque complète de ce maître immortel.

[1] En 1452; c'était une empreinte d'un nielle représentant le couronnement de la Vierge. La plaque d'argent niellée existe encore à Florence, et le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale de Paris possède un exemplaire de l'estampe sur papier. V. Eymeric-David, *Histoire de la gravure*, p. 175.

Dans les galeries de peinture on rencontre ordinairement Mantegna et Garofalo [1] placés l'un à côté de l'autre comme les deux meilleurs peintres de l'école lombarde. Ce voisinage fait ressortir les hautes qualités de Mantegna, et la comparaison qui s'établit entre ces deux maîtres fait merveilleusement ressortir la différence qui existe entre le mérite de l'exécution et celui de l'inspiration. Mantegna précède de cinquante ans le Garofalo; il appartient à la Renaissance; il en a toute l'imperfection et la roideur, quant au dessin et à la touche; le Garofalo, élève distingué de Raphaël, possède toutes les ressources de l'art moderne; il l'emporte de haute main sur Mantegna quant à l'exécution, et tout amateur qui prend ses yeux, non son esprit, pour juges, n'hésitera pas à lui donner la préférence. Mais analysez les œuvres de ces deux maîtres, cherchez sous la forme la pensée qui les a inspirés, et vous reconnaîtrez bientôt la grande supériorité de Mantegna; s'il eût connu aussi bien que Garofalo le procédé, il serait incomparablement au-dessus de lui, quoique l'élève de Raphaël ait un incontestable mérite, puisque plusieurs de ses Madones et de ses Enfants Jésus ont été attribués à Raphaël lui-même.

La supériorité des maîtres du quinzième siècle, sous le rapport de l'inspiration, est le sujet d'un étonnement toujours nouveau; souvent chez eux l'exécution laisse beaucoup à désirer, mais le sentiment, l'expression, l'originalité dans la pensée, ne furent jamais surpassés. Ce que l'art gagna dans la pratique, il le perdit dans la conception.

Mantegna n'eut pas de successeur, bien que ses deux fils fussent peintres; ils héritèrent de son nom, mais pas de son talent. Lanzi parle d'une multitude de peintures à fresques tant sur les façades des maisons que dans les églises de Mantoue, et d'une quantité non moins considérable de peintures à l'huile dispersées dans les galeries particulières qui n'avaient de Mantegna que les défauts sans aucune de ses qualités. Tout cela est répandu maintenant en Europe sous le nom de cet illustre artiste.

Vingt ans après sa mort, en 1526, Jules Romain s'établissait à

[1] Né en 1481, mort en 1559. Son véritable nom était Benvenuto Tisi; il prit celui de sa ville natale, Garofalo, dans le Ferrarais, et signa ses tableaux en peignant dans le coin une giroflée (garofalo). Il y a de lui un nombre prodigieux de peintures à Rome, à Bologne, et principalement en Lombardie.

Mantoue. Que de choses s'étaient accomplies dans ces vingt années! Quelle distance sépare ces deux époques, entre lesquelles cependant il s'est à peine écoulé le quart de la vie d'un homme! Raphaël débutait l'année même où Mantegna mourut, — 1506, — et Raphaël venait de mourir quand Jules Romain, son meilleur élève et son collaborateur, formait à Mantoue une nouvelle école; au moment où, dans les beaux-arts, l'ère de la Renaissance se fermait, dans le monde intellectuel celle de la réformation commençait. Quand les peintres, les architectes, les sculpteurs, par un élan inouï, immortalisaient la demeure des papes par des merveilles que le génie des arts n'a jamais surpassées, ni même égalées, Luther ébranlait le saint-siége et le dépouillait d'une partie de sa puissance et de son prestige. Ses disciples allaient répandre au loin les nouvelles doctrines, et la lumière se dispersait dans les arts et dans des choses bien plus sérieuses et plus importantes que l'art.

Pendant bien des années, Mantoue fut l'une des villes de l'Italie où les arts brillèrent du plus vif éclat. Son école cependant produisit peu d'artistes distingués. C'est à des étrangers que la maison de Gonzague confia les travaux qui devaient embellir la ville ainsi que les palais du prince; le Titien, le Correggio, le Tintoret, l'Albane, Rubens, Gessi, etc., vinrent successivement orner Mantoue de leurs admirables productions. Malheureusement les désastres de 1630 détruisirent ou dispersèrent la plupart de ces chefs-d'œuvre.

L'école de Modène aurait pu rivaliser pour le dessin avec celle de Florence; elle excellait à modeler, et le Correggio la dirigea quelque temps, circonstance qui aurait dû, ce semble, lui donner un beau développement. Mais dans de si petits États l'influence est trop concentrée dans une ou deux familles, les ressources sont trop limitées, pour que l'artiste ait cette liberté d'action et reçoive ces encouragements sans lesquels le génie ne saurait prendre son essor. Dans les cours de Modène, de Mantoue, de Ferrare et de Parme, la poésie et les arts ne pouvaient être qu'un accident, brillant, mais éphémère, dépendant du caprice du prince pour son développement aussi bien que pour sa durée. Il y eut dans ces villes quelques artistes de mérite, tels que Nicolo del Abate et Lelio de Novella, qu'on ne peut cependant classer parmi les peintres qui ont imprimé à l'art le sceau de leur génie.

Au reste, les écoles de ces villes n'obtinrent quelque célébrité qu'au moment où elles allaient perdre leur caractère national par la fusion de tous les styles. La réputation traditionnelle de ces foyers où s'entretenait le culte des beaux-arts se perdit avec les principes de la Renaissance; l'individualité du maître remplaça les préceptes que l'école avait perpétués de génération en génération; de national qu'il était, le style devint individuel, et l'on compta en Lombardie un beaucoup plus grand nombre d'imitateurs de Raphaël que de disciples de Mantegna ou de Léonard de Vinci.

L'art moderne y avait pénétré longtemps avant l'arrivée de Jules Romain à Mantoue et du vivant de Mantegna. En 1493, Léonard de Vinci avait peint à Milan son *Cenacolo*, et chacun sait que cette époque de fermentation, si remarquable par le développement que prit tout à coup l'intelligence humaine, n'a pas eu de plus digne représentant que ce grand artiste. Avant que Raphaël eût rien fait, quand Mantegna et le Pérugin achevaient les derniers chefs-d'œuvre de l'ancien style, Léonard produisait une des plus grandes merveilles de l'art moderne. Entre son style et celui de Raphaël, il y a de très-intimes rapports : même recherche de la beauté, même sentiment un peu mélancolique, doux et éminemment gracieux. Raphaël seul aurait pu représenter Notre-Seigneur comme l'a fait de Vinci, avec une noblesse, une simplicité et une grâce si touchantes.

L'école de Milan eut donc, en Léonard de Vinci, un chef, non-seulement maître de tous les procédés de l'art, mais le plus noble par l'élévation de la pensée, comme il était aussi le plus savant parmi ses contemporains. Si l'école lombarde se fût élevée au-dessus de toutes les autres; si elle avait été savante dans ses compositions, comme celle de Raphaël, aussi parfaite dans son dessin que celle de Florence, et, de plus, meilleure coloriste, tout cela eût été attribué à Léonard de Vinci comme la conséquence naturelle de son enseignement et de sa présence à Milan. Mais il n'en a pas été ainsi.

Léonard de Vinci a peu travaillé comme peintre, durant son séjour à Milan, et son chef-d'œuvre du couvent *delle Grazie* ne pouvait suffire à donner l'impulsion à toute une génération d'artistes. Il eût fallu de vastes entreprises, telles que les travaux que Jules II et Léon X firent exécuter au Vatican; or les circonstan-

ces politiques de la Lombardie ne permirent rien de semblable.

Les beaux-arts n'étaient pas non plus, à l'exception de l'architecture, aussi populaires en Lombardie qu'en Toscane et dans les États de l'Église. Quand Léonard arriva à Milan, il ne restait, dans cette ville, que d'assez faibles souvenirs des quatre principaux peintres qui l'y avaient précédé : Foppa, Civerchio, Buttinone et Zenale; on y voyait encore quelques fresques que Giotto y avait peintes dans les dernières années de sa vie. C'est à quoi se bornaient les ressources pour l'étude de la peinture.

La sculpture n'était guère plus riche. Jean Balducci, de Pise, avait été pour la statuaire, en Lombardie, ce que Donatello fut, en Toscane, quelques années plus tard : un régénérateur dont l'incontestable supériorité est plus grande par la comparaison avec ses prédécesseurs que par son mérite absolu. Le *Tombeau de saint Pierre, dominicain*[1], dans l'église de Saint-Eustorge, est un de ses principaux ouvrages, et, certes, il faut s'en rappeler la date — 1339 — pour y voir un chef-d'œuvre.

L'architecture absorbait l'intérêt et les ressources de l'État et des particuliers; mais la plupart des artistes étaient étrangers. La cathédrale de Milan, commencée en 1386, eut pour premier architecte un Français, Nicolas Bonaventure, de Paris, auquel succédèrent des Allemands, des Vénitiens et des Florentins[2].

Il y eut aussi une différence radicale entre l'Académie que Léonard de Vinci fonda à Milan, en 1494, par ordre de Louis le More, et les écoles libres de Florence, de Rome et de Venise. Nous l'avons dit tout à l'heure : dans celles-ci, il faut moins voir l'enseignement du maître donné dans des leçons régulières et directes que l'imitation d'un grand artiste par d'autres artistes, capables de juger son système et de suivre ses traces par leur propre impulsion. L'Académie de Milan fut, au contraire, un véritable établissement d'instruction publique : le *Traité sur la peinture*, les autres manuscrits de de Vinci sur la perspective et l'anatomie, ainsi que ses notes sur les *Proportions du corps humain* (d'après Vitruve), sont probablement le résumé de ses leçons. Léonard professait

[1] Ce *saint* qui, chargé d'introduire l'inquisition en Lombardie, fut tué dans une de ses missions, et dont la mort a fourni au Titien le sujet de l'un de ses tableaux les plus célèbres.

[2] La construction de la coupole fut confiée à deux Allemands, Jean de Gratz et Alexandre de Marpach. — 1488.

à l'Académie et ne pratiquait pas, ou, du moins, pratiquait peu et seul.

A Milan, les ressources, moins abondantes qu'à Florence et à Rome, furent concentrées dans cette institution, et réparties, en quelque sorte, entre tous les élèves, qui reçurent ainsi la même nourriture et la même ration, sans égard à leur individualité. Ce fut le lit de Procuste. La spontanéité chez l'artiste fut étouffée, et l'école donna ce que donne presque sans exception l'enseignement uniforme, une honnête médiocrité.

La véritable école de Léonard de Vinci, c'est cette réunion de quelques artistes qui, presque tous déjà pratiquant lorsqu'il arriva à Milan, s'attachèrent à lui comme des disciples à un maître bien-aimé, et le suivirent en France, où ils reçurent son dernier soupir. Ils se pénétrèrent tellement des notions de Léonard sur l'art et sur la beauté, que leurs œuvres sont fréquemment prises pour les siennes, malgré la perfection du fini que ce grand peintre a donnée à la plupart de ses peintures.

Le plus distingué d'entre eux est BERNARDINO LUINI, — mort en 1531 ou 1532, — qui pratiquait depuis longtemps dans les petites villes, sur les bords du lac Majeur, lorsque de Vinci vint s'établir à Milan. C'est un peintre de grand mérite, qui, en se pénétrant des doctrines de Léonard de Vinci, est arrivé à imiter Raphaël de manière à s'y méprendre souvent, tant il y a d'analogie entre ces deux maîtres, Raphaël et Léonard[1]. « Le goût de Léonard était si parfaitement conforme à celui de Raphaël, dit Lanzi, par sa délicatesse, par sa grâce, par l'expression vive des passions de l'âme, que, s'il n'eût point été distrait de la peinture par une multitude d'autres études, et qu'il eût sacrifié quelque chose de la délicatesse, pour ajouter un peu à la facilité, à la beauté, à la rondeur des contours, le style de Léonard aurait été spontanément à la rencontre de celui de Raphaël, avec lequel il présente les rapports les plus frappants, surtout dans quelques-unes de ses têtes. »

Il n'y a cependant chez Luini aucune trace de plagiat : c'est uniquement dans l'analogie de l'inspiration artistique que se trouve la ressemblance. Luini a exprimé avec un rare bonheur ce

[1] Les deux tableaux de B. Luini qu'on voit à la Bibliothèque ambroisienne, à Milan, une *Madeleine*, et un *Saint Jean caressant son agneau*, sont des œuvres dignes de Léonard. — A Saint-George, il y a un *Ecce Homo* dont l'expression est peut-être aussi admirable que celle du Christ dans le *Cenacolo*.

rayonnement de la pensée, cette expression divine si abondante chez Raphaël, et qui, tout en conservant le caractère individuel d'une figure, arrive à la beauté idéale. Le style de convention ne se rencontre presque pas dans son œuvre, et ses sujets sont traités avec une grâce si pleine de vie et de vérité, tant de convenance et de noblesse, qu'ils s'emparent invinciblement du spectateur.

C'est dans l'église de Notre-Dame à Saronno, à quelques lieues de Milan, sur la route de Varèze, que se trouve son œuvre principale : quatre grandes fresques représentant le *Mariage de la Vierge*, *Jésus disputant avec les docteurs*, la *Purification de la Vierge*, et l'*Adoration des Mages*. « Ce sont, dit Lanzi, les ouvrages qui approchent peut-être le plus de Raphaël. »

Nous devons nous borner à mentionner les principaux élèves de Léonard de Vinci : SOLARI, qui orna de ses peintures le château de Gaillon, en France; SALAINO, qui est peut-être le véritable auteur du tableau de la *Sainte Anne* qui figure au Louvre sous le nom de Léonard de Vinci, et qui ne serait que la copie de l'original fait pour l'église de Saint-Celse; MARCO D'OGGIONE, auteur de plusieurs copies du *Cenacolo*, dont la plus belle est à la galerie nationale de Londres; enfin, GAUDENZIO FERRARI, dont nous avons déjà parlé.

C'est dans la famille des Luini que se perpétuèrent les préceptes de Léonard de Vinci, et c'est de Bernardino, leur père, qu'Évangelista et Aurelio Luini les reçurent, tant il est vrai, comme nous le disions tout à l'heure, que Léonard ne fonda pas une école, mais seulement une académie. Il faut l'autorité des grands travaux pour perpétuer celle du maître. Si Raphaël n'avait produit, comme de Vinci, qu'un très-petit nombre d'ouvrages, eussent-ils été ses plus merveilleux chefs-d'œuvre, il n'aurait pas exercé l'influence qu'il a eue non-seulement sur ses contemporains, mais sur l'art en général, dans toutes les écoles et jusqu'à nos jours.

GAUDENZIO FERRARI, — 1484 — 1550, — prit dans l'école milanaise la place qu'avait occupée Léonard de Vinci. Pour apprécier son mérite, il suffit de comparer la fresque qu'il a peinte, en regard du *Cenacolo* de Léonard, dans le couvent *delle Grazie* à Milan. Elle représente la *Crucifixion de Notre-Seigneur* : le coloris est puissant, le dessin énergique, l'expression des saintes femmes digne du pinceau de Raphaël, les groupes sont variés et animés ; c'est donc

une œuvre d'un très-grand mérite; et pourtant un simple coup d'œil suffit pour démontrer combien elle est inférieure à celle de de Vinci. Dans les hautes qualités de l'art, indépendantes du procédé, cette comparaison serait absurde, tant la distance est grande, et, dans ce qui frappe seulement la vue, le successeur de Léonard a plutôt l'air d'être le contemporain de Mantegna que l'élève de Raphaël. Ce fait est tout à l'honneur de Léonard de Vinci, car sa supériorité ressort, non de la faiblesse, mais de l'incontestable mérite de Ferrari.

Ce n'est que par les belles qualités que l'art tombe en décadence; en les exagérant, les imitateurs en font des défauts, et bientôt il ne reste de cette gloire si pure que des vestiges effacés et des beautés travesties. C'est ce qui arriva à Milan, comme à Rome, à Florence et à Venise. Il y eut bien encore des peintres de mérite, tels que Lomazzo et Procaccini, mais leurs noms surchargeraient inutilement la mémoire. Vers la fin du seizième siècle, la décadence était complète, malgré les efforts de quelques familles, et surtout celle des Borromée, pour ranimer le goût des beaux-arts.

Saint Charles Borromée et son cousin le cardinal Frédéric[1] furent à Milan, avec des ressources plus limitées, ce que les Médicis furent à Florence, et les Gonzagues à Mantoue, mais dans des principes qui honorent leur mémoire. Le cardinal Frédéric, qui avait étudié à Bologne et à Rome, avait acquis, avec la passion des beaux-arts, un goût très-éclairé. Non content d'employer les architectes, les statuaires, les peintres les plus habiles, il ranima la débile existence de l'Académie fondée par Léonard de Vinci, en appelant à l'enseignement les professeurs les plus distingués, fit venir les plâtres des plus belles productions de l'antiquité et de l'art moderne, et forma une galerie de peintures.

Au moyen âge, c'est en Italie que se ralluma le flambeau du génie des beaux-arts : l'Italie avait trouvé en elle-même la puissance, l'inspiration, la science que toutes les nations vinrent chercher chez elle. Si la peinture à l'huile est une découverte flamande, les plus grands chefs-d'œuvre qu'elle a produits sont italiens : à l'étranger, le mérite du procédé; à l'Italie, la gloire de l'artiste. Aucun peintre italien ne traversait les monts pour se perfectionner dans son art; mais les plus grands maîtres dont se

[1] C'est de lui que Manzoni a fait un si admirable portrait dans ses *Promessi Sposi*.

glorifiaient les autres nations accouraient en Italie, à l'envi les uns des autres, admirer, étudier, copier le Pérugin, Ghiberti, Michel-Ange, Raphaël, le Titien, Bramante, Palladio, et tant d'autres, dignes aussi de servir de modèles.

Mais, à Milan, l'étranger déjà se posait en maître. La Lombardie avait été la première province italienne conquise par les hommes du Nord; ce fut aussi à Milan que les artistes de la Flandre et de l'Allemagne vinrent s'établir, non plus comme élèves, ainsi que cela était arrivé à Venise et à Rome, mais comme chefs d'écoles.

Le cardinal Frédéric Borromée fit peindre pour l'Académie de Milan, par Jean Breughel, une série de paysages qui, servant de modèles aux artistes lombards, devaient leur ouvrir une nouvelle carrière. Le paysage historique, malgré les chefs-d'œuvre des Vénitiens et ceux plus admirables encore du Dominiquin et de l'école de Bologne, alors dans tout son éclat, ne fut jamais en Italie qu'un accessoire, on pourrait presque dire un accident. Les semences recueillies à Venise et à Rome par des artistes flamands et hollandais avaient produit une glorieuse récolte dans les nébuleuses contrées où le coloris vénitien semblait devoir être aussi étranger que le brillant soleil de la riante Italie. Les Flamands rapportaient aux Italiens ce que ceux-ci leur avaient donné.

Et pourtant, restituée ainsi à sa première patrie, la peinture du paysage ne s'y est jamais complétement acclimatée. Il semble que la vue continuelle des chefs-d'œuvre du haut style étouffe la peinture pittoresque, en l'empêchant de s'affranchir du joug de ces règles qui ne sont pas faites pour elle, comme aux pieds des chênes séculaires, dans la profondeur des forêts, les arbrisseaux et les plantes végètent et dépérissent.

C'est à cette époque que le chevalier d'Arpino (le Joséphin ou Joseph Cesari) fit le dessin de la statue colossale de saint Charles Borromée, monument de la décadence de l'art en Lombardie. La statue n'a été faite que longtemps après la mort d'Arpino, en 1697; mais le projet datait du commencement du siècle, c'est-à-dire de la création de la nouvelle Académie. Celle-ci, voulant s'illustrer en choisissant pour président l'artiste le plus illustre en Italie, donna ce titre à Frederigo Zuccaro, ce même Zuccaro que l'Académie de Saint-Luc avait pris aussi pour son premier président[1];

[1] Voy p. 158.

et nous savons si la célébrité de ce peintre était mesurée à son mérite! Les résultats furent ceux qu'on devait attendre : d'abord la médiocrité, puis la stérilité.

Vers la fin du siècle dernier, les beaux-arts ont commencé en Lombardie une nouvelle époque. Si le nombre des artistes de mérite est très-limité, il s'en est trouvé deux qui tiennent un rang honorable parmi les illustrations contemporaines : Appiani et Bossi. Les expositions annuelles au Brera ne donnent pas une idée exacte du goût du public pour les arts plastiques; j'y ai vu la foule s'ébahir d'admiration devant des œuvres d'une déplorable médiocrité; mais, à Milan et dans la plupart des villes lombardes, les classes supérieures montrent un goût très-éclairé, et savent encourager le vrai mérite. Le réveil littéraire, si remarquable à la fin du siècle dernier, ne pouvait rester sans résultat pour les beaux-arts; Beccaria, Cesarotti, Pindemonte, Monti, Ugo Foscolo, Mazza, et une foule d'écrivains de talent, donnaient à l'esprit une impulsion dont toutes les branches de la culture intellectuelle devaient profiter. Canova réveillait le génie des arts.

Appiani revint de Rome pour décorer de ses fresques le palais de l'archiduc d'Autriche à Monza; il y peignit la fable de *Psyché*. Napoléon, devenu roi d'Italie, le chargea de peindre, dans son palais à Milan, les principaux faits de sa vie; l'*Apothéose*, dans la salle du trône, est une très-belle fresque; le dessin, le coloris et la composition sont dignes des beaux jours de la peinture.

Bossi est plus connu par ses travaux sur Léonard de Vinci que par aucun autre de ses ouvrages; il a fait revivre le *Cenacolo* dans une copie que possède la galerie impériale de Vienne, et qui a servi à Raphaël Morghen pour faire ses belles gravures de ce chef-d'œuvre.

Ces deux artistes ont été honorés après leur mort par des monuments que leur ont élevés les deux plus grands sculpteurs de notre siècle. Canova a placé le buste de Bossi dans le vestibule de la Bibliothèque ambroisienne; et, dans le palais de Brera, Thorwaldsen a sculpté sur le monument d'Appiani un groupe des *Trois Grâces*, l'une de ses plus exquises compositions.

CORREGGIO [1]

1494 — 1534

Le véritable chef de l'école lombarde, c'est le Correggio. La grandeur et l'originalité de son talent, l'importance et le nombre de ses œuvres, le placent au rang des peintres les plus distingués. Il est, par son coloris et par la hardiesse de son dessin, l'intermédiaire qui unit l'école de Venise à l'école de Michel-Ange; c'est le premier peintre qui révèle à un degré si éminent cette fusion des différents styles que commençaient à opérer la facilité des communications et la diffusion de la connaissance des œuvres d'art par la gravure; les tableaux à l'huile portaient au loin la vue des progrès que la peinture à fresque avait jusqu'alors confinés à la localité même où les œuvres étaient exécutées. Tout le monde connaît cette exclamation enthousiaste du Correggio à la vue d'un tableau de Raphaël[2] : « Et moi aussi, je suis peintre! » Il est naturel de conclure que ce ne fut pas la révélation de son propre talent qui lui arracha ce cri d'admiration, mais bien l'art lui-même, dont il avait sous les yeux un des plus parfaits modèles, et dont il était fier d'être l'un des plus fervents zélateurs.

On a beaucoup discuté sur cette question : Le Correggio a-t-il été à Rome? son talent s'est-il formé par l'étude des chefs-d'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël? — C'est la même discussion qui s'est élevée au sujet de l'influence que Michel-Ange a pu exercer sur Raphaël, mais avec cette différence que, ces deux artistes vivant dans la même ville, d'abord à Florence et ensuite à Rome, il est presque superflu de se demander s'ils ont exercé quelque influence l'un sur l'autre, ou plutôt si Raphaël s'est perfectionné par la vue des œuvres de Michel-Ange, car la discussion ne pouvait porter que sur ce point.

[1] Je n'ai pas suivi, pour le nom de cet artiste, l'orthographe de Lanzi; je m'en suis tenu à celle des divers auteurs qui ont traité ce sujet; au reste, son véritable nom est *Allegri*; Correggio ou Correggio est celui de sa ville natale.

[2] C'était le tableau des *Cinq Saints*, et non pas celui de la *Sainte Cécile*, comme quelques auteurs l'ont dit.

Il n'en est pas tout à fait de même du Correggio. Né en 1494, son talent aurait pu, en effet, subir une complète transformation par l'étude des ouvrages de Raphaël, et ce n'est pas un point sans importance dans l'histoire de l'art que de constater la source d'un talent de premier ordre. Aujourd'hui on tient pour certain que le Correggio n'a jamais quitté son pays, et cependant tout le monde admet qu'il y a dans ses œuvres, non-seulement une ressemblance marquée avec le style de Raphaël et celui de Michel-Ange, mais souvent une véritable imitation, presque des plagiats d'œuvres qui se trouvent à Rome et n'ont pu être transportées ailleurs, puisque ce sont des fresques; ce même fait a été constaté pour des peintures qui sont encore dans les catacombes de Rome.

L'explication de cette apparente énigme est dans ce que je disais tout à l'heure des facilités de communication qui s'étaient établies, au commencement du quinzième siècle, par la gravure et la peinture à l'huile.

Il y avait à Mantoue et à Parme, où le Correggio étudia et vécut, des collections d'antiques ainsi que de dessins et de copies de l'école de Raphaël et de Michel-Ange. Il en profita; mais ce ne peut être que par une étrange inadvertance qu'on a prétendu reconnaître dans les fresques de la coupole de San Giovanni une imitation de certaines figures du *Jugement dernier* de Michel-Ange. puisque le Correggio avait terminé son œuvre dix-sept ans avant que Michel-Ange eût commencé la sienne.

Dans sa jeunesse, le Correggio avait travaillé sous la direction du fils de Mantegna; les occasions ne lui avaient pas manqué de se perfectionner par l'étude des œuvres de l'un des plus grands peintres de l'ancien style, se rapprochant sensiblement, dans sa vieillesse, du style moderne, c'est-à-dire de ces contours plus pleins, plus moelleux, plus gracieux, qui ont caractérisé le *faire* du Correggio.

Sa vie a servi de texte à beaucoup de déclamations sur sa prétendue pauvreté. Des écrivains, presque ses contemporains, ont déploré sa misère. « Il était, dit Vasari, d'un caractère très-timide; et, se fatiguant sans relâche aux dépens de sa santé, il exerçait son art pour soutenir sa famille, qui était la source de tous ses embarras. Il était chargé d'une famille nombreuse, et continuellement tourmenté du désir d'épargner, ce qui l'avait rendu tellement misérable dans sa manière de vivre, qu'il était impossible de l'être davantage. » Annibal Carrache, dans une lettre écrite de Parme

en 1580, moins de cinquante ans après la mort du Correggio, s'exprime ainsi : « J'extravague et je pleure malgré moi à la seule idée de la situation du pauvre Antonio. Un si grand homme se consumer dans un pays où l'on aurait dû l'apprécier et le porter jusqu'aux nues ! »

Tout cela était de grandes exagérations. Le Correggio appartenait à une famille considérée, qui n'était point sans fortune, et qui lui fit donner une bonne éducation. Il n'a pas obtenu pour ses tableaux un prix à beaucoup près égal à ce qu'on donnait pour les chefs-d'œuvre de Michel-Ange, de Raphaël et du Titien, ou même d'autres artistes qui lui furent grandement inférieurs; mais, lorsqu'il mourut, bien jeune encore, il laissa à ses quatre enfants un honnête patrimoine. En restant à Parme, il ne pouvait obtenir ni la réputation éclatante ni les splendides encouragements qui allaient chercher les artistes illustres à Rome, à Florence, à Naples, à Venise, à Milan, partout où la concurrence entre les puissants de la terre élevait les récompenses données aux beaux-arts au-dessus de tout ce que pouvait faire ou la maison d'Este, ou les quelques familles nobles et les corporations religieuses qui le firent travailler. Je crois qu'il n'a peint pour un prince souverain, le duc de Mantoue, que deux tableaux.

Il ne faut pas non plus juger du prix qu'il reçut pour ses principaux ouvrages d'après ce qu'on paye de nos jours, où l'argent a considérablement perdu de sa valeur. Ainsi ses fresques, qui décorent la coupole de Saint-Jean, lui furent payées près de six mille francs, et celles de la coupole de la cathédrale environ quatre mille; aujourd'hui un artiste de réputation ne se considérerait pas comme suffisamment rémunéré en recevant dix fois plus que le Correggio; mais, à cette époque, Paul Véronèse, qui n'a jamais passé pour avoir été mal récompensé, recevait quatre cents francs pour son immense tableau des *Noces de Cana*, aujourd'hui le plus bel ornement du Louvre. Andrea del Sarto n'obtenait guère plus pour sa *Madone du sac*, et, soixante-dix ans plus tard, Annibal Carrache alors le plus illustre de tous les peintres vivants, ne recevait que trois mille francs pour cette galerie Farnèse qui lui avait coûté huit années de travail assidu. Sa célèbre *Nuit* a été payée au Correggio quatre cent quatre-vingts francs, et le *Saint Jérôme*, dont le duc de Parme offrit un million pour le racheter de la France, ne lui valut pas davantage.

C'est un chapitre fort curieux que celui de la destinée des tableaux! Mais, pour être juste, il faudrait opposer aux grandes fortunes qu'un petit nombre d'œuvres ont faites après la mort de l'artiste le nombre incalculable de peintures et de sculptures qui, richement payées au moment de leur création, ont graduellement diminué de valeur et fini obscurément dans le galetas ou sur l'étalage des brocanteurs.

Le *Saint Jérôme*, dont il est parlé plus haut, est un des plus singuliers exemples de ces vicissitudes. C'est un tableau qui représente la Vierge tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, auquel Madeleine baise les pieds. Deux anges, saint Jérôme et son lion contemplent ce groupe; le saint Jérôme, étant la figure la plus remarquable, a donné son nom à la composition. Voici ce qu'en raconte Viardot: « Cette toile célèbre fut peinte en 1524, dans l'année même où le Correggio termina la coupole de Saint-Jean. La veuve d'un gentilhomme parmesan nommé Bergonzi, qui l'avait commandée au Correggio, la lui paya quarante-sept sequins et la nourriture pendant les six mois qu'il y travailla; elle lui donna de plus, à titre de gratification, deux charges de bois, quelques mesures de froment et un cochon gras. La bonne dame légua ce tableau à l'église de San Antonio Abate, où il resta jusqu'en 1749. A cette époque, le roi de Pologne, Auguste III, en offrit une somme considérable (quatorze mille sequins, suivant les uns; quarante mille, suivant les autres[1]); l'abbé de San Antonio l'aurait vendu pour achever l'église, si le duc don Filippo, averti par la clameur publique, n'eût fait enlever le chef-d'œuvre, qu'on plaça d'abord dans la sacristie de la cathédrale. Sept ans plus tard, un peintre français[2], n'ayant pu obtenir des chanoines la permission de copier le *Saint Jérôme*, porta plainte au duc, lequel fit encore enlever le tableau par vingt-quatre grenadiers, qui l'escortèrent jusqu'au château de plaisance de Colorno. L'année suivante, le duc en fit présent à l'Académie. En 1798, à l'époque de ce que Paul-Louis Courrier nomme les *illustres pillages* de la France, le duc de Parme offrit un million de francs pour conserver le tableau payé quarante-sept sequins par la veuve Bergonzi; mais, bien que la caisse militaire fût vide, les commissaires français, Monge et Ber-

[1] D'autres disent que ce fut don Juan V de Portugal, qui, en 1549, en aurait offert quatre cent soixante mille francs.

[2] M. Jollain, qui avait reçu du duc lui-même la commande de cette copie.

thollet, tinrent bon, et le tableau vint à Paris, où il resta jusqu'en 1815. » Il est maintenant de retour au musée de Parme, dont c'est l'œuvre capitale.

Le caractère dominant de la peinture à l'huile du Correggio, celui qui la fait reconnaître au premier coup d'œil, c'est la couleur, qui est fondue et brillante comme dans l'émail, de sorte que les lumières ont un éclat, les ombres une transparence et une profondeur qu'on ne rencontre à ce degré chez aucun autre peintre. Bassano était un peu dans la même voie que le Correggio; c'est évidemment le même système; mais celui-ci, qui a surpassé le Titien dans l'emploi des demi-teintes, n'a pas l'aspect heurté, dur et sombre de Bassano, il est au contraire merveilleusement lumineux et moelleux. C'est tout ce que le clair-obscur a produit de plus parfait; sous ce rapport, le chef-d'œuvre du Correggio est son fameux tableau de la *Nuit*, qui fait partie de la galerie de Dresde, ainsi que sa *Madeleine*, non moins célèbre, quoique de moindre importance. Malheureusement, le tableau de la *Nuit* a été fort endommagé par les restaurateurs; les ombres ont perdu leur transparence, et, dans son état actuel, il faut un examen attentif pour y reconnaître les qualités caractéristiques du coloris et surtout du clair-obscur du Correggio.

La *Nuit* représente la nativité; l'enfant est sur la crèche et dans les bras de la Vierge agenouillée; il n'y a d'autre lumière que l'éclat céleste que l'enfant répand sur tout ce qui l'environne, et c'est pour cela que ce tableau a été surnommé la *Nuit*, comme le *Saint Jérôme* est souvent appelé le *Jour* « il Giorno » par les Italiens, qui expriment ainsi l'étonnante lumière qui éblouit dans cette peinture. Est-il nécessaire de dire que cette lumière est aussi harmonieuse que brillante, et que la célébrité de ces deux tableaux, la *Nuit* et le *Jour*, est due surtout à la perfection du clair-obscur[1]?

On a cherché à découvrir le secret de ce coloris en décomposant des fragments de peinture du Correggio, comme on l'a fait aussi à l'égard du Titien, et l'on a obtenu, quant au procédé, quelques résultats positifs, mais plus curieux qu'utiles. Il paraîtrait que ce grand peintre commençait par étendre sur sa toile une couche

[1] Philipps, peintre et professeur à l'Académie royale de Londres, dit que le *Saint Jerôme* est la merveille du coloris, riche sans exagération, harmonieux sans être monotone, vigoureux sans être noir, pur, et pourtant rompu, brillant et doux, en un mot, une harmonie parfaite. (*Lectures on painting.*)

d'huile dégraissée, et qu'il ébauchait par empâtements larges et très-accentués, en mêlant à ses couleurs du vernis siccatif, et qu'il terminait sa peinture par des demi-pâtes mélangées d'un peu de cire ; qu'il soumettait ces secondes couches à l'action d'une chaleur assez vive pour qu'elles s'unissent entre elles, sans cependant se confondre. Un tel procédé serait de nos jours le moyen presque assuré de n'avoir plus, au bout de quelques années, que des toiles noircies et indéchiffrables. Mais il est possible qu'au temps du Correggio le soin extrême que les artistes apportaient à bien choisir et préparer eux-mêmes leurs ingrédients diminuât ce danger.

Il est de fait que les plus belles productions de l'art, sous le rapport des couleurs, les peintures du Titien, de Paul Véronèse et du Correggio[1] sont arrivées jusqu'à nous, c'est-à-dire après trois cents ans d'existence, dans un état de conservation si parfait, qu'il est permis de croire que, si cette longue épreuve a eu sur elles quelque influence, c'est par une harmonie plus suave qu'elle s'est manifestée. Et cependant il est certain que ces peintures n'ont pas été faites au premier coup : l'artiste les a travaillées et retravaillées à maintes reprises. Claude Lorrain en faisait autant, et ses peintures ne paraissent pas devoir résister moins bien que celles des maîtres que nous vénons de nommer. Ni les uns ni les autres ne s'en rapportaient à un marchand inconnu d'eux pour le choix et la préparation de leurs ingrédients.

La galerie Doria, à Rome, possède une ébauche par le Correggio, peinte à la détrempe, presque en grisaille, et destinée à être terminée par des glacis de teintes chaudes et profondes. Ce procédé fut, dit-on, celui de Véronèse, et ce serait à ce mode de préparation qu'il faut attribuer la pureté, l'éclat, la transparence et la profondeur du coloris du peintre vénitien. M. Constantin, qui a fait de si consciencieuses et si savantes études des grandes maîtres du seizième siècle, est convaincu que ce fut là leur secret quant au procédé.

Quoi qu'il en soit de ce procédé, le Correggio, comme coloriste, a un mérite qui est à la portée de tous ceux qui veulent prendre la peine de l'étudier : c'est la science de l'harmonie des couleurs

[1] Je ne nomme pas Giorgione, parce qu'il n'existe de lui qu'un nombre de tableaux trop peu considérable pour en tirer une conclusion.

entre elles, des reflets et des passages d'une teinte à une autre par des gradations qui charment l'œil et mettent une variété infinie dans des masses qui seraient monotones à force d'analogie, ou rudes par des contrastes trop brusques. Après tout, c'est là que se trouve l'art, et, quels que soient les moyens employés, les secrets et les recettes, qu'on peigne à l'huile, à fresque, à l'émail ou en mosaïque, celui-là seul est coloriste qui possède cette science, par instinct ou par étude.

Un autre caractère dominant chez le Correggio, c'est l'aspect riant, ce sont les contours pleins, les formes un peu matérielles de ses figures. Il avait, sous le rapport de la beauté des lignes, les mêmes principes qu'Hogarth professa en Angleterre, deux siècles plus tard. Il évitait la ligne droite : il cherchait une certaine ondulation qu'Hogarth, plus amateur de paradoxes, plus moraliste que peintre, a cru trouver dans la forme de l'S pour la ligne de la beauté, et dans la *serpentine* pour celle de la grâce. Chez le Correggio la pratique est excellente.

Cependant, sous le rapport de la beauté des figures, ses notions sont plus flamandes qu'italiennes : il la cherche dans les formes bien plus que dans l'expression ; ses nymphes et ses déesses ont une exubérance de vie et de santé que Rubens a encore exagérée en la prenant pour modèle. A cet égard, le Correggio se rapproche tout à fait de l'école vénitienne ; il s'adresse aux sens plus qu'à l'intelligence ; son mérite est dans les qualités extérieures de l'art, si je puis m'exprimer ainsi, infiniment plus que dans la pensée, dans l'inspiration. De là les jugements très-divers qui ont été portés sur lui : les uns le plaçant au tout premier rang, les autres ne lui assignant la première place qu'après Raphaël et le Titien. Tout dépend de ce que l'amateur cherche dans l'art : celui qui ne se lasse pas d'admirer la *Madone de Saint-Sixte* à Dresde n'éprouvera pas les mêmes sentiments devant la *Nativité*, tout en reconnaissant l'immense talent de l'artiste. Hâtons-nous d'ajouter que ce jugement porte sur l'ensemble de l'œuvre du Correggio, et qu'il y a parmi ses compositions quelques exceptions, mais rares, où l'âme rayonne à travers la forme, où l'on voit, non-seulement l'action représentée, mais où l'on sent la passion qui fait agir.

L'ouvrage capital du Correggio, c'est la coupole de la cathédrale de Parme. Quel champ pour un artiste de génie que cette voûte, dont la forme et les proportions colossales lui permettent d'accom-

plir les rêves les plus grandioses, avec les moyens les plus puissants pour arriver à l'illusion !

Avant d'entreprendre cette prodigieuse fresque, il avait peint la coupole de l'église de San Giovani, où il a représenté la *Vision de saint Jean*, qui, seul survivant de tous les apôtres, voit, dans un moment d'extase, son divin Maître, entouré de ses disciples, dans la gloire des cieux : les quatre évangélistes et quatre Pères de l'Église, intronisés sur des nuages, soutenus par des nuées d'anges, contemplent ce spectacle, les uns éblouis par son éclat, les autres ravis en extase ; Christ va disparaître dans des flots d'une lumière dorée. Dans ce genre de composition, le plus grand et le plus difficile, le Correggio précédait tous ses émules. En parlant de l'école de Padoue, nous avons constaté les premiers essais d'une perspective qui, vue d'en bas, nécessite des raccourcis dont les problèmes ne peuvent être résolus que par la science la plus approfondie. Mais, de ces essais informes à la perfection que le Correggio atteignit, la distance est immense. Il a servi de modèle aux Carrache, au Dominiquin, à Lanfranc, au Guido, qui, tous, l'ont imité. Le Correggio n'avait que trente ans lorsqu'il termina cette première entreprise, et, quoique plus finie dans l'exécution que l'*Assomption de la Vierge*, on y reconnaît sans peine l'infériorité comparative de son talent.

La figure du Christ est sans noblesse, elle est lourde. Le coloris offre cette singularité que, dans les carnations et dans les draperies, les ombres participent plus franchement de la couleur locale que ne le font les demi-teintes ou les lumières[1]. Mais, dans le clair-obscur, il y a un très-remarquable changement dans les notions qui avaient prévalu jusqu'alors. Léonard de Vinci enseignait à l'Académie de Milan qu'il faut opposer un fond clair au côté sombre de la figure, et un fond sombre au côté éclairé. Ce système d'opposition est si naturel, qu'on ne saurait s'étonner qu'il ait prévalu, non-seulement dans la Renaissance, mais chez des artistes éminents, tels que Léonard de Vinci. Cependant la science a démontré que les effets les plus puissants ne naissent pas des contrastes, mais des analogies, et que joindre la lumière à la lumière, l'ombre à l'ombre, par de justes gradations, produit le clair-obscur le plus vigoureux et le plus harmonieux. Le Correggio est, si je

[1] Philipps.

ne me trompe, le premier artiste qui ait pratiqué ce système : c'est une découverte qui lui est due entièrement, et nul ne l'a égalé dans l'usage qu'il en a fait.

L'*Assomption de la Vierge* est une magnifique peinture. Dans la partie supérieure, il y a une foule innombrable de têtes de chérubins, puis des archanges aux ailes déployées, puis des saints, puis les apôtres qui assistent au triomphe de la Vierge; les cieux s'ouvrent et l'ange Gabriel descend pour la recevoir; des anges la soutiennent ou l'accompagnent; les uns jouant des instruments, d'autres dansant, d'autres chantant, applaudissant, tenant des flambeaux, ou brûlant des parfums. Il y a dans tous ces visages tant de beauté et de joie, un si grand air de fête, une si brillante lumière est répandue dans tout l'ensemble, que l'aspect de cette fresque, bien qu'elle soit fort détériorée, est vraiment ravissant.

Au premier coup d'œil, et vue d'en bas, elle paraît confuse; les fenêtres rondes qui sont percées dans chaque pan de l'octogone du dôme répandent une lumière tout à fait défavorable; la peinture s'est altérée avec le temps, les clairs ont un peu noirci, et en beaucoup d'endroits la fresque s'est écaillée, le crépi est tombé, et la composition est ainsi parsemée de taches blanchâtres qui nuisent à l'effet. Il faut donc ne pas céder à la première impression ou avoir l'œil habitué à la fresque pour bien juger de ce merveilleux ouvrage. Mais laissons parler sur ce sujet un artiste qui en avait fait une étude spéciale, Philipps, professeur à l'Académie royale de Londres; il s'exprime ainsi dans ses *Leçons sur la peinture* :

« La couleur dominante est un gris clair, chaud, qui s'unit dans une parfaite harmonie avec la lumière jaune du centre, et cette foule d'êtres célestes qui entourent la Vierge offrent à l'esprit l'image d'une riche guirlande des fleurs les plus délicates.

« Cette teinte grise, de plus en plus chaude, descend jusqu'à la base de la coupole, sur le tambour d'où les saints et les *génies*[1] contemplent la béatification de la Vierge. Cette partie inférieure est du caractère le plus grand et le plus riche pour l'agencement des lignes, le clair-obscur et la couleur. Les groupes sont mieux séparés que dans la partie supérieure, où je ne puis m'empêcher de trouver une trop grande multitude de bras et de jambes qui

[1] Ce mot *génies*, employé par Philipps à la place de chérubins, rend très-bien l'impression que produit cette fresque : celle d'une scène mythologique.

rendent confus l'ensemble des figures... Le choix et la manière de grouper les masses, où rien d'inutile n'est admis, la noble simplicité des draperies, l'harmonie du coloris, l'éclat des couleurs uni à une grande pureté, voilà ce qui constitue la beauté de ce style. Il y a dans cette fresque une grande richesse d'invention; chaque épisode se lie aux autres et ressort individuellement avec une imagination et une intelligence admirables, pour produire cette unité d'effet que Fuseli considère, avec raison, comme le principe fondamental qui a dirigé le Correggio. Sous ce rapport, nul artiste ne l'avait précédé; ce mérite est entièrement à lui.

« Toutes les coupoles que j'ai vues sont lourdes et sombres en comparaison de celle-ci, et les figures n'offrent pas ce magique ensemble; dans celle du Correggio tout concourt à inspirer le même sentiment de la joie; tout se mêle à l'atmosphère qui enveloppe cette immense scène, la pénètre et lui donne cet aspect de gaieté sereine et de beauté divine. Le spectateur n'a pas la crainte qu'aucun de ces personnages, qui le dominent de si haut, vienne à tomber. »

Mais, en admirant cette *Assomption*, et bien qu'on soit dans un des sanctuaires de l'église, on oublie très-vite que ce qu'on a sous les yeux est une scène du christanisme. Ce n'est pas une assomption, c'est une apothéose.

Le reproche qu'on a souvent adressé aux fêtes de l'Église romaine, de trop rappeler les splendeurs de la mythologie, s'adresserait avec plus de raison encore à la peinture religieuse, depuis le milieu du seizième siècle, et le Correggio devançait tous ses contemporains dans cette nouvelle direction donnée à l'art.

Son influence fut plus grande peut-être, au moins plus générale que celle de Raphaël, et il contribua plus puissamment que tout autre artiste à cette confusion des notions si distinctes qui avaient existé jusqu'alors sur des sujets sans aucune analogie les uns avec les autres. De même que le sens mystique des cérémonies de l'Église échappait à l'intelligence de la foule, qui ne se préoccupe que du spectacle, de même les artistes de cette nouvelle école s'attachèrent beaucoup plus à frapper l'imagination qu'à élever l'âme. Le sentiment qui inspira Raphaël dans son premier ouvrage au Vatican, la *Dispute du saint sacrement*, si noble, si sévère, si chrétien par la pensée, ce sentiment si merveilleusement exprimé dans la *Madone de Saint-Sixte* et la *Vierge de Fo-*

ligno, s'éteignit rapidement, en raison de l'influence croissante de l'école vénitienne, et plus encore du Correggio. Le charme du coloris de ce grand maître en fut la principale cause.

L'*Assomption de la Vierge* n'en est pas moins une des merveilles de la peinture. C'est le souvenir de cette œuvre étonnante qui faisait dire à l'aîné des Carrache, Louis: « Étudiez le Correggio; chez lui tout est grand et gracieux. » Annibal Carrache, qui vit cette immense fresque en 1580, disait que la parole était insuffisante pour exprimer son admiration.

C'est aussi la vue de cette peinture qui convertit le réformateur de l'art en France, David, qui se rendait à Rome, en 1775, après avoir obtenu le grand prix de l'Académie française.

Tout ce que David avait fait jusqu'alors, — et il travaillait beaucoup, — était dans le très-mauvais goût dont Boucher fut le modèle. La réaction qui commençait à s'opérer par les efforts de Winkelmann, de Mengs, et même de Vien, était inaperçue en France, où d'ailleurs les artistes voyaient fort peu d'antiques, et ne pouvaient étudier qu'un nombre assez limité de tableaux anciens. A Paris, avant la Révolution de 1789, nulle collection n'était accessible sans formalités; la richesse de celles qui existaient n'égalait pas à beaucoup près celle du musée actuel; de plus elles étaient fort disséminées; les tableaux des églises et ceux que les artistes vivants exposaient chez eux étaient à peu près les seules ressources pour les études des élèves. Aussi David, que n'avaient point éclairé des études comparatives, disait avant son départ : « N'est pas Boucher qui veut; soyons Français, en peinture aussi. » Mais, arrivé à Parme, devant la fresque du Correggio, il s'écriait : « Tâchons avant tout d'être Italien. » La réforme fut complète; elle toucha même à l'extrême opposé.

Les fresques de la coupole de la cathédrale de Parme ont eu donc sur l'art une influence pour le moins aussi grande que celles du Vatican par Raphaël.

Si les Carrache ont osé croire à la possibilité d'une réunion des qualités transcendantes qui distinguent chaque école en particulier, c'est sans doute que, dans ces magnifiques peintures, ils virent la réalisation de leur rêve. Leur erreur fut d'espérer atteindre un but si élevé par un système d'imitation. Le Correggio n'a imité personne, c'est son génie seul qui a découvert ce style que les Carrache cherchèrent dans une étude spéciale des maîtres originaux.

Ainsi son coloris est beau comme celui du Titien, mais ce n'est pas celui de l'école vénitienne; il diffère si complétement de Paul Véronèse, qu'il n'y a aucune possibilité de s'y méprendre, même au premier coup d'œil. Son dessin est hardi comme celui de Michel-Ange; il excelle dans les raccourcis les plus difficiles, mais il n'y a d'analogie entre ces deux maîtres que dans leur science, il n'y en a aucune dans leur style; le Correggio est naturel jusque dans les positions les plus énergiques, les plus ardues. Chez lui la grâce n'est point la même que chez Raphaël; elle est égale, peut-être, mais elle est absolument différente.

Raphaël est, par excellence, noble, sérieux, élevé; c'est la pensée qui fait la grâce de ses Madones; chez le Correggio, c'est la forme. Raphaël est le peintre de l'Évangile; la contemplation de ses œuvres élève l'âme vers cette Divinité, source de tout ce qui est pur et excellent. Le Correggio est gai, brillant, c'est le peintre de la mythologie; son *Assomption de la Vierge* ravit d'admiration un artiste, elle ne satisfait pas le spectateur qui cherche, au delà des merveilles de l'art, une pensée qui réponde à son âme. Même dans ses sujets mythologiques, dans sa *Galatée*, par exemple, Raphaël a une grâce sereine, qui parle à l'intelligence; dans ses sujets religieux, le Correggio a des formes qui s'adressent aux sens.

Il a excellé surtout à peindre les enfants. Comme Léonard de Vinci, il avait pour habitude de porter constamment avec lui un cahier, sur lequel il faisait de rapides croquis de tout ce qui le frappait. De Vinci s'attachait de préférence à l'étude de la physionomie; la bibliothèque ambroisienne a de lui des trésors en ce genre, esquisses rapides où chaque coup de crayon est un trait de génie. Le Correggio cherchait les enfants; il les étudiait dans leurs jeux, dans leurs querelles, dans leurs occupations; c'étaient les mouvements, l'action, les groupes, qu'il voulait saisir sur le fait; de là cette supériorité si remarquable dans ses têtes de chérubins. Ces jeunes visages sourient avec un naturel, avec une simplicité qui égayent et obligent en quelque sorte à sourire avec eux; c'est Annibal Carrache qui l'a dit, ajoutant : « Cette naïveté me charme, j'aime cette candeur qui est plus vraie qu'apparente : c'est la nature même; elle n'est ni factice ni outrée. »

Le Correggio est le premier qui ait fait entrer dans l'idée générale de la composition le choix des étoffes, soit qu'il s'en servît pour produire des contrastes, soit, au contraire, pour leur donner

un caractère d'uniformité, sans tomber dans la monotonie, fournissant ainsi à l'artiste de nouveaux moyens de faire ressortir les plus simples détails dans les plus grands ouvrages.

Il y a à Parme une œuvre de lui fort intéressante au point de vue de l'art, fort curieuse assurément comme document historique. « C'est, dit un critique moderne, une des compositions les plus spirituelles, les plus grandioses et les plus savantes qui soient jamais sorties de ce divin pinceau[1]. » A cet éloge ajoutons que c'est la plus étrange, la plus extraordinaire peinture qu'on puisse trouver dans un couvent, dans la salle d'apparat de l'appartement d'une abbesse; c'est une *Chasse de Diane* entourée d'une foule de petits Cupidons; ce sont les Grâces, les Parques, les vestales occupées à leur sacrifice; Junon, nue, suspendue dans les airs, telle qu'Homère la décrit dans le quinzième chant de l'*Iliade;* un groupe de satyres, Endymion, Adonis, et autres sujets de même nature.

On se demande ce que devait être la communauté religieuse dont l'abbesse commandait au Correggio des peintures si profanes, ornées d'inscriptions et de vers aussi peu propres à l'édification que les sujets eux-mêmes.

Cependant ce fut le succès qu'eurent les Vénus, les Dianes, les Junons et les Cupidons du Correggio qui lui valurent l'honneur d'être choisi pour peindre la coupole de Saint-Jean ! Les révérends pères du Montcassin, émerveillés des beautés qu'il étalait à leurs regards dans l'appartement de madame l'abbesse, voulurent qu'il peignît la coupole de leur église, et de cette entreprise il passa au dôme de la cathédrale. C'est ainsi que la mythologie l'amena à l'*Assomption de la Vierge*. Pour conserver des illusions, il ne faut jamais entrer dans les coulisses; il est permis de douter que la dévotion des fidèles qui reconnaissaient dans une Madone de Raphaël la Fornarina s'élevât de beaucoup au-dessus du modèle, et que les religieux du Montcassin, si épris des beautés de l'Olympe, contemplassent l'*Assomption de la Vierge* avec des sentiments d'une piété bien pure.

C'est dans cette fresque du couvent de San Ludovico que le Correggio a imité une peinture antique qu'on voit encore à Rome dans les cryptes de la voie Appia. Toute la voûte de la salle re-

[1] Lanzi.

présente une treille se détachant sur un ciel d'azur, et entourée. dans la partie inférieure, de médaillons où il a placé les divers sujets dont je viens de parler. La treille descend le long des fenêtres. autour desquelles des Amours sont occupés à divers jeux; les uns entrent, les autres sortent; ils ont l'air d'épier les passants, de préparer des embûches; ils folâtrent sous la treille; rien de charmant comme cet encadrement des fenêtres, rien de plus gracieux que ces enfants.

Le Correggio, en peignant des coupoles et des plafonds, s'accoutuma si bien à la perspective des raccourcis, qu'il est rare de ne pas rencontrer dans ses tableaux des têtes vues d'en haut ou d'en bas; mais il n'a pas toujours également bien réussi. Dans son *Mariage de sainte Catherine*, qui est au Louvre, les raccourcis sont en général d'un dessin faible, et surtout d'un aspect désagréable. C'est un écueil que Raphaël a évité, non pas à cause de la difficulté, mais parce que, toujours préoccupé de rechercher la pensée et sa plus haute expression, il repoussait tout ce qui n'était qu'un vain étalage de science.

L'école de Parme devint l'école lombarde par excellence; la supériorité des œuvres de son illustre maître, l'importance des travaux, la beauté et l'originalité du style, expliquent cette prééminence. Ce fut dans toute l'Italie une nouvelle révolution; partout le Correggio eut des imitateurs, depuis les plus grands artistes, tels que le Dominiquin et les Carrache, jusqu'aux infimes plagiaires. Mais il ne connut pas cette gloire; il ne paraît pas même s'être douté de pouvoir jamais l'obtenir. Quatre ans après avoir terminé la coupole de la cathédrale, il mourut d'une fluxion de poitrine, pour avoir voulu, par économie, dit-on, rapporter de Parme à Correggio, à pied, une somme de deux cents francs, qu'on lui avait payée en monnaie de cuivre.

C'est cette circonstance qui a donné sujet à tant de déclamations sur la prétendue pauvreté de ce peintre et la sordide avarice de ceux qui l'employèrent. Nous avons vu que ces déclamations ne sont point fondées; mais, si l'on tirait de ce fait cette conclusion que le Correggio fut avare et mourut d'une excessive parcimonie, on se tromperait encore, car ses peintures témoignent que, s'il se refusait à toute dépense inutile, il n'économisait pas sur l'emploi des couleurs les plus coûteuses pour faire des tableaux dont cependant le prix était fixé à l'avance.

Le caractère dominant de son école, c'est la science du raccourci, comme le caractère de l'école florentine est le dessin anatomique. Les défauts de son école furent, comme toujours, l'exagération des qualités du maître. Il y a dans ses figures une plénitude de formes et de contours qui dégénéra en lourdeur, en vulgarité ; cette grâce riante qu'il sut leur donner devint, chez ses imitateurs, la grosse hilarité de rustiques campagnards.

Ce n'est pas le reproche que mérita le PARMIGIANINO, contemporain du Correggio, et, après lui, le plus célèbre peintre de l'école lombarde[1]. Il a, au contraire, donné à ses figures des proportions plutôt trop allongées, trop sveltes ; c'est un peintre de grand mérite, très-supérieur aux artistes de talent qui marquèrent le commencement de la décadence dans les autres écoles, mais à qui l'on peut reprocher, ainsi qu'au Correggio, d'être arrivé quelquefois sur la limite de l'affectation, en recherchant trop la grâce et l'élégance.

Le Parmigianino étudiait à Rome les œuvres de Raphaël lors du sac de cette ville. On raconte que des soldats se précipitèrent dans son atelier le fer à la main, et que l'artiste, sans s'émouvoir, continua son travail, ayant à peine jeté les yeux sur ses interrupteurs. Ce sang-froid lui réussit une première fois ; mais, bientôt après, dépouillé, maltraité, chassé de Rome, il se réfugia à Bologne, puis à Mantoue, où il retrouva Jules Romain. Il revint enfin à Parme, où il fut à la fois le disciple et l'émule du Correggio.

Raphaël, Jules Romain et le Correggio, lui avaient offert les modèles les plus parfaits que puisse se proposer un artiste, dans trois genres différents, et pourtant ayant tous trois pour premier but la beauté. Le Parmigianino s'inspira de ces modèles, mais ne les copia pas ; son style n'est pas plus celui de Raphaël que celui du Correggio : il lui appartient en propre avec ses qualités et ses défauts. La *Vierge au long cou*, au palais Pitti à Florence, caractérise les unes et les autres mieux qu'aucune autre de ses œuvres. Le surnom donné à la Madone exprime l'exagération de ces formes allongées qui sont le trait dominant de son style ; mais il faut voir la peinture pour apprécier la grâce délicate et pleine de noblesse qu'il a su donner à l'expression de la Vierge. Moins matériel dans ses formes

[1] Son véritable nom est Francesco Mazzuola, né en 1503 ou 1504, mort en 1540. Il y a eu beaucoup de peintres de ce nom.

que le Correggio, il n'a pas la puissance d'expression à la fois divine et naturelle de Raphaël; aucune de ses Madones ne s'empare de l'âme du spectateur, comme la *Vierge de Foligno* ou *de Saint-Sixte;* mais on n'est pas non plus exposé à prendre une Madeleine pour une sainte Vierge, ni un Chérubin pour un Cupidon.

Et il excellait cependant dans les sujets mythologiques : tout le monde connaît ce tableau du Parmigianino, si souvent répété, de l'*Amour qui prépare son arc,* et aux pieds duquel sont deux enfants dont l'un pleure et l'autre rit : idée gracieuse que l'Albane aurait pu lui envier.

Son œuvre principale est dans l'église de Santa Maria della Steccata, à Parme; ses fresques, à l'entrée du chœur, sont devenues si noires, qu'il est impossible de les apprécier; il faut s'en rapporter à l'opinion de juges compétents qui ont encore pu les voir. Joshua Reynolds, qui, certes, n'avait aucun penchant pour la grâce qui ne s'adresse qu'aux yeux, parle en ces termes du *Moïse:* « Le Parmigianino, lorsqu'il peignit cette fresque, avait si complétement corrigé les défauts de ses débuts, qu'il nous est impossible de décider ce qu'il faut le plus admirer, de la correction du dessin ou de la grandeur de la conception. Comme preuve de l'excellence de cette œuvre et de la vive impression qu'elle produit, je puis rappeler que notre grand poëte lyrique[1], lorsqu'il conçut la sublime idée du *Barde gallois,* avouait que son inspiration poétique « s'était « allumée au souvenir de cette noble composition du Parmigia- « nino. » Les *Vertus* et les *Sibylles,* qu'il peignit dans cette même église, n'ont pas toutes été terminées par lui-même.

C'est une triste histoire que celle de la fin du Parmigianino[2]. Il avait une fortune au bout de son pinceau, il voulut l'obtenir d'un seul coup : laissant le travail, qui ne lui montrait qu'un chemin long, mais assuré, il se donna à l'alchimie pour découvrir la pierre philosophale; de telles recherches n'étaient pas sans danger au seizième siècle, ni même plus tard; ce n'était pas seulement la misère qu'en dernier résultat on pouvait craindre de trouver au

[1] Gray, si célèbre par son *Élégie écrite dans un cimetière de campagne;* c'est dans son ode du *Barde* que se trouve le passage auquel Reynolds fait allusion; son voyage en Italie avec Horace Walpole avait eu lieu en 1740. Ce ne fut que quatorze ou quinze ans plus tard qu'il composa le *Barde;* l'impression qu'il reçut du *Moïse* du Parmigianino fut donc bien vive, puisqu'il en conserva un si long souvenir.

[2] On peut la lire dans le P. Appo : *Vita di Francesco Mazzuola,* 1784, qui donne beaucoup de détails sur les faits qui amenèrent la mort de ce célèbre artiste.

fond du creuset, mais les persécutions de l'Église, qui n'attendait pas que le grand œuvre fût accompli pour lancer ses foudres sur l'audacieuse dupe. Le Parmigianino négligea ses travaux dans l'église de Santa Maria, travaux qui lui avaient été payés à l'avance; la confrérie de l'*Annonciation* se plaignit; l'artiste n'en tint compte, espérant toujours trouver du jour au lendemain le merveilleux secret; on le surveilla; il fut accusé de pratiques défendues par l'Église, jeté en prison et menacé d'être jugé par l'inquisition. Il s'échappa de son cachot et se réfugia à Casal Maggiore, où il mourut bientôt après de misère, d'inquiétudes et de chagrin [1], à trente-sept ans, comme Raphaël.

Généralement parlant, en Italie, les musées sont beaucoup plus nationaux que partout ailleurs; ce sont moins des collections des chefs-d'œuvre de l'art qu'une exposition des plus beaux produits de l'école locale. On trouve de l'autre côté des Alpes fort peu de tableaux des écoles étrangères. Si l'on veut connaître les Vénitiens, c'est à Venise qu'il faut aller; c'est à Parme, si l'on veut connaître le Correggio et le Parmigianino.

Le musée de Parme est rempli de leurs œuvres : d'abord le *Saint Jérôme*, dont nous avons déjà parlé, puis la *Madone à la Tasse* (*Scodella*), que quelques-uns estiment à l'égal du *Saint Jérôme*, la *Descente de croix*, la *Madone de l'Échelle*, et plusieurs autres peintures du Correggio, qui comptent parmi ses plus admirables productions. Le Parmigianino a ses principaux ouvrages dans les églises de Parme; le musée ne renferme guère de lui, en fait d'œuvre capitale, que le *Mariage de sainte Catherine*. Mais, en compensation, tous les peintres distingués de l'école de Parme qui viennent immédiatement après ces deux illustres maîtres, Anselmi, Jérôme Mazzuola, Schidone, Rondani, sont fort bien représentés au musée de Parme.

N'oublions pas que c'est au Parmigianino que les Italiens attribuent la découverte de la gravure à l'eau-forte; les Allemands en réclament le mérite pour Wohlgemuth : mais, quoi qu'il en soit de la priorité d'invention, il est certain que le Parmigianino est le premier, en Italie, qui ait mis en pratique ce mode de gravure, et qu'il en a obtenu les plus importants résultats.

A Florence, à la *Tribune*, — salle réservée aux plus grandes illus-

[1] 24 août 1540.

trations, — il y a du Correggio quatre peintures, parmi lesquelles une *Sainte Famille*, la *Vierge adorant l'enfant Jésus*, qui est l'une de ses plus belles œuvres pour la couleur et la pureté de l'expression. Ce tableau offre une particularité assez bizarre : l'enfant s'est endormi sur l'extrémité d'une draperie qui fait partie de la coiffure de la Vierge, de sorte qu'il serait éveillé par le moindre mouvement que ferait sa mère. Cette circonstance, un peu puérile, semble expliquer l'immobilité des personnages, et donne aux spectateurs une sorte d'anxiété qui n'est pas sans charme [1].

Après Parme, c'est à Naples que se trouvent ses meilleurs tableaux : son célèbre *Mariage de sainte Catherine*, acheté dans le siècle dernier pour une somme de près de cent mille francs, *Agar dans le désert*, et une ou deux Madones.

La maison de Farnèse, établie à Parme vers la fin du seizième siècle, s'efforça de maintenir l'école de peinture à la hauteur où l'avaient placée le Correggio et le Parmigianino; mais, la plupart des artistes qui s'étaient formés sous la direction de ces grands maîtres étant morts ou arrivés à une extrême vieillesse, l'école tomba en décadence, et d'autant plus rapidement, que la proximité de Bologne devait naturellement étendre sur Parme la puissante influence des Carrache, dont la réputation et le talent éclipsaient toutes les autres écoles.

[1] Viardot, 160.

ÉCOLE DE BOLOGNE

De même que les autres écoles italiennes, celle de Bologne a sa généalogie, et s'honore de quelques illustrations au quinzième siècle. **Francia**, mort en 1535, ne tient pas dans les beaux-arts une place moins distinguée que le Pérugin, Mantegna et les Bellini; Raphaël disait n'avoir vu aucune Madone plus belle d'expression, de couleur et de dessin que les siennes[1].

Mais, après la mort de Raphaël et des grands peintres florentins, la décadence de l'art ne fut pas à Bologne moins grande qu'à Rome et à Florence; seulement elle y fut moins apparente, parce que l'art ne s'y était pas élevé à la même hauteur. Si cette école a eu son Pérugin, elle n'a pas eu de Raphaël : Francia mort, les artistes bolonais tombèrent au niveau des maniéristes de Rome et de Florence, sans avoir eu ni un Jules Romain, ni un Andrea del Sarto, ou même un Pontormo.

Dans les autres écoles nous avons pu observer une marche progressive : la gloire y est précédée par le mérite, le mérite par le talent; on suit sans peine Florence dans la voie où l'engagent Cimabue et Giotto; l'impulsion donnée par les grands artistes du Campo Santo à Pise, accélérée par le Masaccio, aboutit directement au grand siècle des Médicis. A Bologne, rien de semblable. Cette école semble destinée à ne recevoir que les reflets de la vive lumière qui illumine Rome, Florence et Venise. Située entre la Toscane, l'Ombrie et la République de Saint-Marc, elle devait en effet ressentir l'influence de ces trois foyers de l'inspiration artistique. Francia, comme Jean Bellini, Mantegna et le Pérugin, a cette

[1] Il y a au Louvre, dans le salon Carré, un portrait d'un jeune homme par Francia, qui est un chef-d'œuvre de coloris et de dessin.

individualité qui est si remarquable chez les grands maîtres du quinzième siècle; il ne suit pas un système, il obéit à sa propre inspiration; c'est son sujet qui le domine, il l'a conçu en poëte et ne l'ajuste pas selon des idées arrêtées sur la nature de l'art.

Mais les peintres bolonais, contemporains ou successeurs de Francia, n'eurent pas cette individualité; ils furent tous plus ou moins imitateurs, allant chercher leurs modèles partout où une qualité captivait leur imagination; de là cette médiocrité de l'école bolonaise, dans les temps qui précédèrent les Carrache.

Vers la fin du seizième siècle, alors que toutes les écoles italiennes s'éteignaient dans une décadence de plus en plus rapide, celle de Bologne entra tout à coup dans sa période la plus brillante.

Il est vrai que son éclat est tout d'emprunt : elle ne le doit ni à l'inspiration ni à l'originalité, mais à l'imitation; c'est un mérite de seconde main. Quelque grands qu'ils soient comme artistes, les Carrache n'ont pas été des esprits créateurs, ils n'ont pas eu cette puissance du génie qui trouve en lui-même ses éléments, qui vit de sa propre vie : la plus rare et la plus noble faculté de l'intelligence humaine. L'éclat qu'ils ont jeté sur la peinture n'a été que le reflet de la vive et pure lumière dont avaient brillé les grands maîtres de la génération qui les précéda.

Ce qui intéresse dans l'école de Bologne, c'est donc moins le mérite de ses principaux peintres, tout grand qu'il soit, que le système qu'elle a créé et qui a fini par prédominer dans l'art moderne : une fusion de tous les styles, un mélange des beautés caractéristiques de chaque école.

Même à ce point de vue, l'originalité peut être contestée à l'école de Bologne. Nous avons eu plus d'une occasion de remarquer que l'esthétique des Carrache avait été mise en pratique par plus d'un artistè, longtemps avant qu'ils l'eussent formulée en préceptes. Le Correggio, qui n'avait pas eu comme eux l'avantage d'étudier les modèles à Rome, à Florence et à Venise, s'était créé, par la seule puissance de son génie, ce style mixte dont, cinquante ans plus tard, Augustin Carrache donna la poétique recette. Observons de plus que, si le mérite de l'invention a été perdu pour le Correggio, c'est qu'il y a joint le mérite bien plus grand de faire son mélange si parfait, qu'il est infiniment plus difficile chez lui que chez les autres d'en retrouver les éléments.

Triste chose que cette substitution du métier à l'originalité individuelle, la recette tenant lieu d'inspiration ! Mais, à vrai dire, dans la profonde décadence où étaient tombées toutes les écoles, lorsque parurent les Carrache, il faut se féliciter qu'il en ait été ainsi. Si, depuis Raphaël, la peinture ne s'est jamais élevée à une aussi noble inspiration, depuis les Carrache elle n'est pas non plus retombée dans l'avilissement où la jetèrent les naturalistes et les maniéristes.

Il est bien étrange que ce système des Carrache ait pris dans une école où l'inspiration religieuse, et même mystique, avait été le caractère dominant, durant les deux siècles précédents ! Des peintres bolonais refusaient de représenter Jésus-Christ sur la croix, disant que c'était bien assez que les Juifs l'eussent crucifié une fois, sans que les chrétiens fussent obligés de renouveler ce supplice de leurs propres mains. Dalmasio, peignant une image de la Vierge, se préparait au travail par le jeûne, et communiait avant d'entreprendre la figure de la mère du Christ. Ces sentiments, que nous avons trouvés également chez Beato Angelico et chez plusieurs des principaux artistes du quatorzième et du quinzième siècle, sont assurément les plus opposés aux règles de l'école : l'artiste qui puise l'inspiration dans son enthousiasme religieux ou poétique trouve dans son propre cœur l'image qu'il veut reproduire ; il ne va pas emprunter à l'un son crayon pour en tracer les contours; à l'autre, un peu de fard pour la colorier; à celui-ci, ses draperies pour l'orner; à un autre, une expression divine qui, toute sublime qu'elle soit, n'est pas la personnification de cette figure que, dans son extase, il a vue toute vivante.

Ce caractère d'individualité et de spontanéité s'est longtemps conservé chez les peintres bolonais. Francia, qui en est la plus parfaite expression, a survécu à Raphaël ; il est mort en 1533, un an seulement avant le Correggio; à quarante ans il avait débuté dans la peinture par un chef-d'œuvre, et Raphaël, en envoyant sa *Sainte Cécile* à Bologne [1], lui demandait de corriger les fautes qu'il pourrait y trouver [2].

[1] En 1514.

[2] Les véritables chefs-d'œuvre de Francia ne sont pas à Bologne, ni même en Italie. La galerie impériale de Vienne en possède un dans lequel la Vierge est représentée sur un trône avec l'enfant Jésus, entre sainte Catherine d'un côté et saint François de l'autre ; au-dessous est le petit saint Jean debout, le doigt levé, admirable d'attitude et d'expression. Il n'est pas possible de concentrer plus de poésie

Cependant, à l'époque où Francia florissait à Bologne, le Zoppo y rapportait de Padoue les tristes et stériles enseignements du Squarcione[1], et introduisait ainsi le germe mortel que portait à l'art chrétien l'engouement mythologique, qui déjà s'était emparé de Florence. Cent ans plus tard, lorsque Louis Carrache vient d'entrer dans la carrière, c'est un Flamand, Dionisius Calvart, qui tient à Bologne la première école de peinture. On voit que tout s'acheminait au système que les Carrache allaient faire prévaloir.

LES CARRACHE

LOUIS CARRACHE fut le premier auteur de cette révolution, le résultat d'un esprit laborieux, persévérant et réfléchi.

Né en 1555, mort en 1619, Louis Carrache était surnommé le Bœuf : jamais surnom ne fut mieux appliqué. Louis travaillait avec la patience, la lenteur et la force d'un bœuf, et il ruminait sans cesse sur ce qu'il avait appris ; il n'avait pas assez d'imagination pour inventer, mais un sens droit et un vif sentiment du beau lui faisaient comprendre le mérite des grands maîtres, que ses contemporains avaient la ridicule prétention de surpasser.

A cette époque de décadence, c'était beaucoup que de revenir à l'étude de ces modèles immortels, et ce n'est pas un des moindres titres à notre reconnaissance que cette entière abnégation de Louis Carrache, qui le porta à chercher chez les autres une inspiration qu'il aurait pu trouver en lui-même, jusqu'à un certain degré.

dans un si petit espace. Le tableau de la galerie de Munich est encore plus parfait, du moins pour le type de la Vierge, que Francia n'a jamais fait si beau ; l'enfant Jésus est couché sur le gazon parmi les fleurs, et la Vierge s'approche de lui avec une tendresse respectueuse : tout cela est divinement exprimé. La galerie de Berlin possède deux ou trois tableaux de Francia, et entre autres une Madone entourée de chérubins et tenant l'enfant Jésus qui bénit plusieurs saints en adoration devant lui ; c'est sans contredit l'une des plus grandes merveilles de la peinture religieuse. Dans la galerie de Bologne il y a la *Madone* et le *Saint Sébastien*, de toute cette école l'œuvre qui a excité le plus d'admiration ; elle est placée à côté d'une *Assomption* du Pérugin, et l'on a ainsi l'occasion de comparer deux maîtres si éminents dans l'art chrétien. Le Louvre ne possède qu'un seul tableau de Francia, et il est d'une importance secondaire quant au sujet.

[1] Voyez p. 369.

Lutter contre son siècle pour se faire l'apôtre de ses idées à soi n'est pas chose rare; mais engager une telle lutte pour faire triompher le mérite d'autrui, c'est peut-être le seul exemple qu'on en puisse citer dans les lettres et les arts.

Un des chefs-d'œuvre de Raphaël, la *Sainte Cécile*, faisait partie de la galerie de Bologne. Louis Carrache l'étudia avec une infatigable persévérance; ensuite il alla à Venise copier le Titien et recevoir les conseils du Tintoret, qui, plus frappé de la lenteur d'esprit de son élève que de la sûreté de son goût, lui conseilla de renoncer à la peinture, pour laquelle il ne lui reconnaissait aucune disposition.

De Venise il se rendit à Florence : l'école était en pleine décadence, mais les chefs-d'œuvre des grands maîtres occupaient toujours leurs places, et l'artiste bolonais put comparer les théories du jour et leurs résultats avec ce que l'ancienne école avait produit de plus parfait. Les peintres florentins imitaient le Correggio; Louis Carrache alla donc à Parme étudier les grandes fresques de San Giovanni et du Duomo, et les œuvres du Parmigianino.

Ainsi se formait dans son esprit, par la comparaison des œuvres et la discussion des principes, ce système savant, érudit, mais peu original, qui consiste à prendre de chaque école le mérite individuel qui la distingue.

Augustin Carrache en a réuni les préceptes dans un sonnet dont le sens est que, pour faire un bon peintre, il faut réunir le dessin de Rome (par là il entend l'antique) au mouvement et au clair-obscur de Venise; le coloris lombard, la terrible énergie de Michel-Ange, la vérité du Titien, le style du Corrége, l'harmonieuse composition de Raphaël, les ornements du Tibaldi, l'invention du savant Primaticcio, et un peu de la grâce du Parmigianino, etc.

Voilà une fort belle recette, et l'on ne pourrait choisir de meilleurs ingrédients, mais elle rappelle cette autre recette que vous connaissez aussi : prenez du rouge, du jaune, du bleu... les couleurs les plus brillantes, mêlez, et vous avez... du gris, sinon du noir, du gris plus ou moins terne, mais certes rien qui approche de l'éclat d'une seule de ces couleurs prise isolément.

L'école des Carrache ne peut être assimilée ni au noir ni au gris, par rapport aux autres écoles; et cependant il n'en est pas moins incontestable qu'en réunissant les beautés de toutes les écoles elle a été inférieure à chacune d'elles. Il lui a manque ce

principe de vie sans lequel les œuvres qui émanent de la pensée n'auront jamais qu'un mérite relatif, l'individualité. Pour beaucoup d'artistes et de connaisseurs, les fresques si inégales, si imparfaites dans leur exécution, des peintres du quinzième siècle ont beaucoup plus d'attraits que la plupart des peintures de Carrache, parce que ces fresques possèdent à un haut degré le cachet d'originalité, de pensée naïve, d'inspiration, qui est le charme le plus séduisant et le plus vrai dans une œuvre intellectuelle.

Qui dit esthétique dit choix ; or un choix de beautés, c'est, dans les beaux-arts, une imitation des qualités transcendantes chez les grands maîtres. Ainsi Louis Carrache, dans son tableau de la *Prédication de saint Jean* (aux Chartreux), a peint les figures dans un style si littéralement imité de ses modèles, qu'on les distingue, les unes sous le nom de tizianesques, les autres sous celui de raphaélesques, de tintoresques, etc. Annibal Carrache, dans un tableau d'autel qui fait aujourd'hui partie de la galerie de Bologne, imita dans la figure de la Vierge la manière de Paul Véronèse ; dans les figures de l'enfant Jésus et de saint Jean, le Corrége ; dans celle de l'évangéliste saint Jean, le Titien ; dans la sainte Catherine, le Parmigianino.

Au retour de ses voyages d'étude, Louis Carrache rencontra à Bologne une vive opposition de la part de tous les peintres et du public. Il eut à soutenir la même lutte que, plus tard, Annibal Carrache soutint à Rome contre d'Arpino et les maniéristes. Le goût était perverti ; de sorte que ce ne furent pas seulement les artistes qui dénigrèrent un style dont l'adoption devait les faire tomber en discrédit, mais les amateurs eux-mêmes, qui avaient également désappris à apprécier le beau.

Ludovico chercha autour de lui quelque appui : il n'en trouva aucun. Alors il songea à former des élèves, et, ayant reconnu de grandes dispositions chez ses cousins, Augustin et Annibal, presque du même âge que lui, — Augustin était né en 1558 et Annibal en 1560, — il les engagea à se vouer à la peinture. Ils étaient fils d'un tailleur : Annibal suivait le métier de son père, Augustin était orfévre, et, selon l'usage à cette époque parmi les gens de son métier, il modelait, ciselait, gravait ; l'orfévrerie était un des arts les plus perfectionnés : c'était (surtout à Florence) une pépinière d'artistes éminents par la supériorité de leur dessin.

Augustin était de plus distingué par son esprit naturel et cul-

tivé; il avait lui-même refait son éducation, assez complète; il vivait dans la société des hommes de lettres, et comptait déjà parmi les graveurs les plus habiles.

Annibal, au contraire, était d'une nature rude, très-ignorant, d'un caractère sombre et jaloux; mais il y avait en lui plus de ressort, plus d'énergie que chez les deux autres.

Des trois Carrache, c'est Annibal qui est le plus grand peintre: dans l'ensemble de son œuvre tout entier, il y a moins d'imitation que chez Louis, ou, plutôt, il a su s'approprier les qualités des autres écoles de telle sorte, qu'elles semblent être le résultat de sa propre inspiration presque autant que celui de l'étude. Heureux ces trois hommes si éminents, s'ils eussent su vivre entre eux dans cette bonne harmonie que leur parenté et l'analogie de leurs talents semblaient devoir leur rendre si facile[1]!

C'est un vieux proverbe qui dit que « nul n'est prophète dans son pays : » les Carrache en éprouvèrent longtemps la vérité; il s'établit entre eux et les artistes bolonais une lutte dont ils sortirent vainqueurs, mais après tant d'épreuves, que Louis et Augustin furent plus d'une fois sur le point d'abandonner le champ de bataille à leurs adversaires. Annibal ranima et soutint leur courage. Enfin la victoire fut complète : tous les ateliers, ou, comme on les appelait alors, toutes les académies se fermèrent successivement, les élèves s'étant enrôlés sous les ordres des Carrache. Le premier triomphe qui changea complétement leur fortune, c'est à Louis qu'ils le durent. Les deux frères avaient peint, dans un palais de Bologne[2], des sujets pris de l'*Énéide*, en concurrence avec un des artistes les plus en réputation chez leurs adversaires, et ils avaient échoué devant l'aveugle partialité du public. Louis entreprit, dans une autre salle, une nouvelle série des sujets tirés du même poëme, et son succès fut si grand, que la foule, passant d'un extrême à l'autre, comme il arrive toujours dans une réaction, le proclama le plus grand peintre vivant.

Ils fondèrent alors une académie pour l'instruction des élèves. Augustin s'adonna plus particulièrement à l'enseignement; son esprit cultivé et ses goûts littéraires le rendaient plus apte que son frère à la direction d'une école des beaux-arts.

[1] Il y a encore trois autres Carrache, Paul, François et Antoine, tous peintres, mais d'un talent médiocre.

[2] Palais Fava.

L'académie offrait un ensemble d'instruction et un mode d'enseignement qui, malheureusement, ne se retrouve plus que dans des instituts fondés par l'État ; or, dans ces établissements publics, il ne peut pas exister la même concordance de principes, le même stimulant que dans une entreprise où le chef travaille à sa propre gloire en formant ses élèves.

Les Carrache remplirent leur atelier de dessins, de gravures, de peintures et de plâtres tirés des plus beaux antiques ; ils eurent une école du modèle vivant ; ils donnèrent des cours de perspective, d'anatomie, de composition, d'architecture, de critique artistique. A de certains jours, il y avait exposition des travaux des élèves ; c'était une fête embellie par la musique, et à laquelle prenaient part les hommes les plus distingués dans les lettres, les sciences, les arts ou les emplois publics.

L'Académie du *Progrès* (*Incaminati*), c'est le nom qu'ils lui donnèrent, fut, sous un autre point de vue, un modèle trop rarement imité : l'enseignement y était, pour ainsi dire, individuel, en ce sens que la disposition d'esprit, la tendance naturelle de l'élève, n'était pas anéantie, dénaturée par le joug d'un système uniforme pour tous : au contraire, c'était le système qui se ployait aux besoins de l'élève.

Sous ce rapport, Louis Carrache avait fait preuve d'un jugement remarquablement sain, en ne donnant pas à ses deux cousins, si différents de caractère et d'esprit, la même éducation artistique. Augustin avait été placé chez Fontana, et Louis avait gardé près de lui Annibal, dont il modérait la fougue.

Le succès de l'académie fut immense. Aucune école n'a produit tout à la fois un si grand nombre d'artistes distingués en des genres si divers : le Dominiquin, Guido Reni, Albano, Lanfranc, le Guerchin, les deux Molla ; je ne cite que les principaux, car cette école a eu sur les beaux-arts, dans tous les pays, une influence si grande, qu'on peut considérer comme relevant d'elle la plupart des peintres du milieu du dix-septième siècle jusqu'à nos jours.

Toutes les commandes arrivaient aux Carrache; les autres artistes, complétement discrédités, critiquèrent en vain; le public, qui s'était d'abord refusé à reconnaître leur mérite, ne voulut pas davantage voir leurs défauts. Enfin, lorsque Louis eut terminé les splendides fresques du palais Sampieri, les artistes eux-mêmes fu-

rent obligés de s'avouer vaincus, et la révolution qu'amenait le nouveau style fut accomplie.

Il est à croire que ce fut précisément lorsque le succès leur était assuré que les Carrache cessèrent de vivre en bonne intelligence. Je n'ai trouvé sur ces dissentiments rien de bien précis, et je suis tenté de croire que le caractère sombre et jaloux d'Annibal a été la seule cause d'une séparation qu'on ne peut trop déplorer dans l'intérêt de l'art. J'ignore la date exacte de l'établissement d'Annibal à Rome, ce fut probablement tout à fait à la fin du seizième siècle. Augustin ne tarda pas à l'y rejoindre, et bientôt après fut chassé de nouveau. Louis resta à Bologne.

A Rome, l'Académie des *Incaminati* fut d'abord reconstituée par les deux frères, et réunit presque tous les artistes éminents qui relèvent de l'école des Carrache. Ce fut une brillante époque que celle où Annibal et Augustin, accompagnés de leurs élèves, le Dominiquin, le Guido, l'Albano, Lanfranc, Molla, etc., se rendaient au palais Farnèse pour le décorer de ces fresques qui en font un des plus beaux monuments de l'art. L'Académie des Carrache fut prise pour modèle de l'établissement de même nature fondé à Rome sous le pontificat d'Urbain VIII, sous le nom d'Académie romaine — même enseignement, mêmes récompenses.

Cette époque fut malheureusement trop courte. Annibal, transporté de jalousie des succès qu'Augustin avait obtenus à Bologne par son tableau de la *Communion de saint Jérôme*, lui rendit fort difficile la vie en commun; cette honteuse passion dépassa toutes les bornes lorsque Augustin eut peint, dans la galerie Farnèse, les sujets de *Céphale* et de *Galatée*. Il força son frère à quitter Rome; en vain les personnages les plus éminents intervinrent, Annibal fut inflexible; il déclara que lui seul était chargé des travaux, et qu'il ne se laisserait pas imposer un collaborateur. Augustin partit. Il se retira à Parme, où il mourut en 1601.

En 1608, Annibal appela à Rome Louis, pour l'aider à terminer la galerie Farnèse; celui-ci n'y voulut pas rester plus de quinze jours. Bientôt Annibal partit pour Naples, où il éprouva à son tour les mêmes persécutions, les mêmes jalousies dont il avait empoisonné la vie de son frère. Il revint à Rome mourir de chagrin en 1609.

Dix ans plus tard, Louis expirait à Bologne dans une pauvreté qui touchait à la misère. Un frère cadet d'Augustin et d'Annibal,

François Carrache, peintre aussi et son élève, avait payé de la plus noire ingratitude les bienfaits dont Louis avait comblé sa famille. Artiste médiocre et grand libertin, il mourut à l'hôpital à vingt-sept ans, en 1622.

C'est à Bologne que se trouvent les principaux ouvrages de Louis, dans la galerie nationale, l'une des plus belles, assurément l'une des plus intéressantes de l'Italie, par l'ordre qui y est établi et qui permet de suivre les progrès de l'art dans sa marche historique.

La galerie renferme treize ouvrages de Louis Carrache, qui tous sont considérés par les meilleurs critiques comme dignes d'être classés parmi les plus excellentes productions de l'art. La *Vierge dans la gloire* est le morceau capital; c'était, à ce qu'il paraît, le sujet favori de l'école bolonaise, prédilection qui survivait aux notions artistiques du siècle précédent; aussi la différence dans la manière de le concevoir est-elle fort grande. Ce n'est pas Francia, encore moins Vital ou Dalmuzio, qui auraient représenté la Madone sous les traits d'une beauté toute mondaine, et attifée avec une élégance pleine de coquetterie. Mais c'est là précisément ce qui caractérise l'école des Carrache; examinez l'œuvre uniquement au point de vue de l'art : le dessin, le coloris, la composition, sont excellents; il y a dans l'action une convenance parfaite; les draperies et les accessoires montrent un goût pur. C'est la vie intérieure qui manque; plus vous examinerez l'œuvre, plus votre âme sera indifférente et votre esprit satisfait. La Vierge est dans le ciel, entourée d'une nuée d'anges; au-dessous est la lune dans son croissant; saint François et saint Jérôme sont en adoration; l'enfant Jésus tend la main à saint François, qui la baise. Le voile de la Vierge, qui retombe sur ses épaules et son sein, est d'une coquetterie parfaite, sans afféterie, sans la moindre trace du mauvais goût des Bernini, mais tout aussi dépourvu de cette simplicité si noble et si chaste qu'on remarque dans toutes les draperies de Raphaël, sauf dans la *Vierge à la Chaise*, et c'est la seule exception.

Viardot résume ainsi la réforme que les Carrache introduisirent dans la peinture : « On sait qu'elle porte principalement sur l'abandon de la manière simple et peut-être un peu uniforme de l'école florentine-romaine, et sur la préférence donnée à l'emploi du clair-obscur, des raccourcis, en un mot des grands effets pittoresques substitués à la pureté de la forme et à la seule puissance de l'ex-

pression. Pour les gens au goût sévère, ce changement a été le signal de la décadence, ou du moins de la décadence érigée en système. Pour les autres, moins exclusifs, il a été, au contraire, un temps d'arrêt dans la décadence, une transformation, et comme une seconde renaissance de l'art, qui l'a fait vivre avec éclat un grand siècle de plus. Sans prendre parti dans la querelle, où, comme d'habitude, chacun a moitié tort et moitié raison, je dirai seulement qu'il est difficile de se plaindre de la création d'une école d'où sont sortis, outre les Carrache, ses fondateurs, Dominiquin, Guido, Guerchin, Albane, Caravage[1]. D'ailleurs, après l'imitation outrée de Michel-Ange et les écarts déplorables qu'elle produisit, les Carrache furent assurément des réformateurs pleins de sens et de goût. »

Nous sommes fort de cet avis, et nous croyons que chacun aurait entièrement raison si tous se mettaient à un même point de vue : comparés aux grands maîtres qui les précédèrent, les Carrache sont inférieurs, non dans l'éxécution, mais dans l'inspiration; comparés à leurs contemporains et à leurs successeurs, leur supériorité n'est pas moins évidente. Voilà pour les connaisseurs; quant au public, qui juge l'œuvre sur son aspect, on ne lui fera pas facilement comprendre que le Pérugin et Francia sont plus artistes et plus véritablement grands que les Carrache.

Augustin n'a que deux tableaux dans la galerie de Bologne : la *Communion de saint Jérôme* et une *Assomption de la Vierge*.

Annibal a six tableaux, dont les plus remarquables sont deux *Vierge dans la gloire* et une *Assomption*. C'est à Rome qu'il faut aller pour connaître Annibal; c'est dans le palais Farnèse que se trouve une série de peintures à fresques, son œuvre capitale et la plus caractéristique de l'école bolonaise. C'est là qu'en admirant les grandes qualités de ce peintre on peut se convaincre qu'il ne suffit pas d'être coloriste et dessinateur correct, d'exceller dans la disposition des groupes, dans les effets d'ombre et de lumière, pour être l'égal de Raphaël, de Michel-Ange, du Titien et du Correggio, de ces grands maîtres qui trouvèrent en eux-mêmes l'inspiration, de ces vrais artistes dont la pensée poétique, le génie s'al-

[1] Viardot met Michel-Ange de Caravaggio au nombre des élèves de Carrache; il fut l'auxiliaire très-indépendant de la réforme qu'y introduisait Annibal, mais dans un sens tout autre que celui du Bolonais.

luma, non pas à la vue des œuvres de l'art, mais à la représentation vivante de leurs propres conceptions.

Le palais Farnèse, commencé par San Gallo et terminé par Michel-Ange, est un des bâtiments les plus remarquables de Rome; il a été construit avec d'énormes blocs de travertine arrachés au Colysée. Dans la galerie, au centre du plafond, est la fameuse *bacchanale* représentant le *Triomphe de Bacchus et Ariane*, tant admirée de N. Poussin. Le prélat Agucchi avait choisi les sujets; sous les allusions de la mythologie, il prétendait offrir à l'esprit le spectacle des passions. L'amour déréglé fut le sujet qu'il désigna pour orner le principal salon du cardinal Farnèse; les faunes, les satyres et les bacchantes qui entourent Bacchus et Ariane offrent, en effet, des détails dont le prélat a dû être charmé. L'amour vertueux est représenté par Arion et par Prométhée.

Les allégories des vertus sont reléguées dans un cabinet qui n'est pas facilement ouvert aux étrangers; c'est *Hercule entre le vice et la vertu; Anapius et Anphinome, sauvant leurs parents d'une éruption de l'Etna; Ulysse échappant aux sirènes.*

Dans d'autres salles, Annibal a peint *Mercure présentant la pomme à Pâris; Polyphème jouant de la flûte de Pan; Persée et Andromède; Jupiter et Junon; Galatée entourée de tritons et de nymphes; Apollon écorchant Marsyas; Borée enlevant Orythée*, etc., etc.; en tout une quarantaine de sujets mythologiques.

Les fresques du palais Farnèse firent à Rome une prodigieuse sensation; l'importance de l'ouvrage et l'immense mérite de l'exécution en faisaient un de ces monuments dont l'influence sur l'art est irrésistible. La lutte que les Carrache, et plus particulièrement Annibal, avaient engagée à Rome contre les maniéristes, cessa « faute de combattants. » Les maniéristes étaient vaincus et ne purent se relever. C'est à dater de cette époque que l'école des Carrache prit l'ascendant, non-seulement en Italie, mais dans tous les pays où l'art moderne a pénétré.

Son contemporain et son antagoniste, le chevalier Baglione, avoue qu'Annibal a eu le mérite de ramener à l'étude de la nature et d'introduire le véritable style du paysage historique. N. Poussin affirmait que, depuis Raphaël, on n'avait pas vu de productions supérieures à ces fresques. Enfin, dans le siècle dernier, Mengs, plus célèbre encore par ses écrits sur les beaux-arts que par ses peintures, place Annibal immédiatement après Raphaël, le Titien

et le Correggio, et même il prétend que, pour les formes viriles, Carrache l'emporte sur eux.

Aidé de quelques-uns de ses élèves, il avait consacré huit années à peindre ces fresques, et il ne reçut cependant du cardinal Farnèse, pour toute récompense, que cinq cents écus d'or — environ trois mille francs de notre monnaie. — Il fut profondément affligé d'un procédé qu'il considéra comme un outrage portant atteinte à sa réputation, bien plus encore qu'à sa fortune.

Ce fut à ce moment que les *cavalieri deputati* de Saint-Janvier l'appelèrent à Naples pour y orner de ses peintures les églises de Spiritu Santo et de Gesù Nuovo. Les dégoûts, les mauvais procédés qu'il éprouva dans cette ville à l'instigation de Ribera et de ses acolytes, le forcèrent à revenir à Rome, où il mourut bientôt après, en 1609; il n'avait pas encore atteint sa cinquantième année.

On a souvent répété qu'Annibal Carrache posait en principe qu'un tableau ne doit pas présenter plus de douze figures, et, en effet, il a presque toujours respecté cette limite, trop étroite pour être absolue. De même que le Parmigianino, il avait le rare talent de remplir un grand espace par un petit nombre de figures. Cependant l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre, *Saint Roch distribuant ses biens aux pauvres*[1], viole cette règle avec un si grand succès, qu'il serait difficile de la défendre dans un sens absolu. Peu d'ouvrages de l'école des Carrache caractérisent leur système aussi bien que celui-ci et le rendent plus attrayant : un mouvement étonnant, des raccourcis savants et bien justifiés, une grande variété d'expressions et d'actions, une couleur harmonieuse, l'effet du clair-obscur agréable à l'œil et qui fait ressortir admirablement les principales figures, enfin, un fond d'architecture dont les lignes très-belles soutiennent la disposition diagonale des groupes.

Lorsque éclata la lutte entre les Carrache et les artistes de Bologne, lutte dans laquelle ces derniers se montrèrent aussi violents, mais non pas aussi criminels que Ribera, Corenzio et Caracciolo le furent, quelques années plus tard, à Naples, envers leurs rivaux et plus particulièrement envers Annibal Carrache et le Dominiquin, celui-ci était un jeune écolier. Son maître, Calvart,

[1] Fait partie de la galerie de Dresde.

ayant surpris à copier une gravure d'Augustin Carrache, le frappa à la tête avec tant de fureur, que ses jours furent en danger.

Ces violences, opposées à l'enseignement si aimable des Carrache, et la supériorité des talents de ceux-ci, leur amenèrent bientôt toute la jeunesse bolonaise qui se destinait aux beaux-arts : Guido Reni, le Dominiquin, l'Albane, quittèrent l'atelier de Calvart pour devenir les élèves d'Augustin Carrache. Ils suivirent leur maître à Rome, et se trouvèrent ainsi les plus anciens, comme ils ne tardèrent pas à devenir les plus illustres disciples de l'académie qu'y fondèrent les deux Carrache.

Lanfranc, de même âge que le Dominiquin, avait étudié sous Louis, mais il s'attacha plus particulièrement à Annibal, avec lequel il vécut sous le même toit et à la même table.

La jalousie et les violences d'Annibal amenèrent des dissentiments entre les élèves; ceux d'Augustin étaient tous restés à Rome après son départ, mais Annibal ne les considérait pas du même œil que ses propres élèves. Il encouragea dans Lanfranc une sourde hostilité envers le Dominiquin. Alors commença entre ces deux artistes une de ces inimitiés d'enfance qui durent toute la vie, sans motif, sans autre cause qu'elles existent parce qu'elles ont toujours existé. Le Dominiquin en fut la victime; cela devait être : il avait l'incontestable supériorité du talent, et la plus complète inhabileté aux choses de ce monde.

Faible de corps, timide et même craintif, le **Dominiquin** — Domenico Zampieri, 1581-1641, — fils d'un ouvrier cordonnier, était humble par caractère et par position. Lanfranc était hardi, audacieux, insinuant; il avait été élevé dans la famille des comtes Scotti de Plaisance et tranchait du gentilhomme.

Quand le Dominiquin, accablé de persécutions, se mourait à Naples d'inquiétudes et de chagrin[1], Lanfranc y arrivait en magnifique équipage, suivi de nombreux domestiques, accompagné de sa femme, l'une des beautés les plus célèbres de l'époque, et de trois filles, non moins belles, non moins brillantes, non moins à la mode. L'un fit son chemin par la faveur, par le savoir-faire, plus encore que par son mérite; il eut de son vivant toute sa récompense. L'autre s'occupa beaucoup moins à obtenir des succès

[1] Voyez p. 267.

qu'à s'en rendre digne; il ne songea qu'à agrandir son génie, à élever et ennoblir sa pensée. La postérité a placé le Dominiquin infiniment au-dessus de Lanfranc; ce n'est que justice. N. Poussin déclare qu'après Raphaël le plus grand peintre, c'est le Dominiquin.

Plus inégal que les Carrache, il s'est souvent élevé fort au-dessus d'eux; mais, lui aussi, tout grand artiste qu'il est, appartient à cette classe de peintres qui ont cherché dans un système préconçu cette supériorité, ce génie, que l'inspiration a donné aux grands maîtres originaux. Il y a plus de profondeur de pensée, plus d'expression, plus de cette impulsion intérieure qui provient du feu sacré, dans les œuvres de Bartolomeo, de J. Bellini, de Mantegna, et en général de tous les peintres du quinzième siècle, que chez le Dominiquin, et, par conséquent, dans toute l'école bolonaise.

Par exemple, Raphaël a fait un assez grand nombre d'emprunts; mais il s'est si complétement approprié ces sujets, il les a si entièrement revêtus de sa pensée, que la forme seule permet d'en tracer l'origine; l'expression, le sentiment intellectuel, lui appartiennent à lui seul; de même que personne ne peut songer à contester à la Fontaine l'originalité de ses fables, bien qu'il n'y en ait pas une seule, peut-être, dont le fond lui appartienne en propre; c'est ce que Molière appelait « reprendre son bien partout où on le trouve. »

La *Communion de saint Jérôme* du Dominiquin, qui figure au Vatican comme le digne pendant de la *Transfiguration* de Raphaël, est une imitation assez servile du même sujet traité par Augustin Carrache; les différences sont de petite importance. En créant cette œuvre si célèbre, le Dominiquin fit une mauvaise action : il céda aux obsessions jalouses d'Annibal, qui voulait susciter un rival à son frère, et flétrir le succès que celui-ci avait obtenu en traitant ce sujet. La *Confession de saint Jérôme*, par Augustin, avait été un grand événement dans le monde artistique. Depuis bien des années on n'avait pas vu une composition si émouvante réunir tant de mérites, au point de vue de l'art et de la pensée. Les jeunes peintres accoururent en foule pour en faire des études, et ce fut alors qu'Annibal s'efforça de faire renoncer son frère à la peinture, en le ramenant à ses travaux de gravure, dans lesquels il excellait.

Le Dominiquin n'a donc qu'un mérite secondaire dans ce tableau, qui est considéré comme l'une des plus grandes merveilles de l'art.

Une autre imitation qu'il s'est permise est celle du célèbre tableau du *Martyre*, ou plutôt du *Meurtre de saint Pierre de Vérone*, par le Titien; c'est, à bien peu de chose près, le même tableau, présenté dans l'autre sens. Ainsi deux de ses peintures les plus capitales sont des plagiats, ou peu s'en faut.

Au reste, la plus grande partie de son œuvre se compose d'emprunts, de réminiscences ou d'imitations qu'il ne puisait pas toujours aux meilleures sources. Soit défiance de lui-même, soit manque d'esprit d'invention, il cherchait ses idées chez ses rivaux; son *Aumône de sainte Cécile* est une imitation de l'*Aumône de saint Roch*, d'Annibal Carrache. Aussi, au nombre des peines qui troublèrent sa vie, faut-il mettre les accusations de plagiat que ne lui épargnèrent pas ses ennemis; il leur fournissait de nombreux et plausibles prétextes, et la supériorité avec laquelle il s'appropriait les idées d'autrui, pas plus que la bonne foi qu'il mettait à s'en servir sans déguisement, ne le protégèrent, on le conçoit, contre ces accusations. Aussitôt qu'il eut produit devant le public son *Saint Jérôme*, ses adversaires, à la tête desquels s'était placé Lanfranc, firent graver le *Saint Jérôme* d'Augustin, et répandirent à profusion cette estampe comme preuve que le Dominiquin n'était qu'un copiste et un imposteur.

La timidité du Dominiquin, la lenteur de son travail et ses nombreux emprunts obscurcissaient singulièrement son mérite aux yeux de ses contemporains, son caractère déteignait sur ses tableaux; tandis que Lanfranc, encore plus habile dans sa conduite que dans son travail, d'une imagination prompte et souple, improvisait avec verve sur les idées que ses protecteurs lui suggéraient. Cette lutte, où le savoir fut constamment sacrifié au savoir-faire, ne cessa que lorsque la mort eut recueilli les deux artistes, leurs prôneurs et leurs adversaires; les œuvres, abandonnées à leur seul mérite, prirent enfin leur véritable place.

La galerie de Bologne a du Dominiquin trois œuvres capitales : le *Meurtre de saint Pierre de Vérone*, imité ou plutôt copié du Titien, la *Notre-Dame du Rosaire*, et le *Martyre de sainte Agnès*. John Bell, dans son excellent ouvrage sur l'Italie, apprécie ainsi ce dernier chef-d'œuvre : « Peinture d'un coloris grand, riche,

profond. La figure belle et sereine de la sainte est comme illuminée par une expression de céleste extase et de divine résignation, qui contraste admirablement avec la terreur et l'étonnement de la foule; tout cela est rendu par l'artiste avec une science et un effet remarquables. Sur le premier plan, l'épisode des deux femmes qui cachent la figure d'un enfant et s'efforcent d'étouffer ses cris de frayeur est un groupe parfaitement rendu. Cependant le martyre même est une scène trop froidement accomplie : en plongeant son poignard dans le sein de sa victime, le bourreau devrait montrer quelque émotion, quelque horreur d'un acte qui n'est pas commis sous l'impulsion de la colère ou de la vengeance[1].

L'Albane, qui resta toujours lié d'une étroite amitié avec le Dominiquin, lui procura un protecteur puissant. C'était le frère du cardinal Agucchi, le même prélat qui avait présidé aux travaux de la galerie Farnèse, et qui, malheureusement, fut assez présomptueux pour imposer à ce grand artiste ses sujets et ses idées sur la manière de les traiter. Ce ne furent pas les meilleurs ouvrages du Dominiquin; par compensation, cette protection lui valut d'autres commandes où sa liberté ne fut point enchaînée. C'est ainsi qu'il fut appelé à peindre en concurrence avec Guido Reni, dans l'église de San Gregorio à Rome, cette belle fresque qui représente la *Flagellation de saint André;* Guido prit pour sujet *Saint André conduit au martyre.*

On retrouve à chaque pas, en Italie, des monuments de ces luttes qui agitèrent et stimulèrent l'école des Carrache. Bologne est remplie d'œuvres que ces artistes firent en concurrence les uns avec les autres; à Rome, les églises de San Andrea della Valle, de San Gregorio, sont célèbres par les fresques de Lanfranc, de Guido, du Dominiquin; à Naples, Lanfranc et le Dominiquin sont encore en opposition; mais c'est à Fano, sur la route de Bologne à Ancône, après avoir passé Pesaro, que se trouve le monument le plus remarquable en ce genre et le plus important dans l'œuvre du Dominiquin.

Fano est une charmante petite ville, sur les bords de l'Adriatique; elle ne compte pas dix mille habitants, mais elle renferme,

[1] Il y a peu de galeries de quelque importance qui ne possèdent des peintures du Dominiquin : à Rome, c'est dans la villa Ludovisi et dans le palais Doria que sont les plus belles, après les chefs-d'œuvre que nous venons de nommer. Il y en a aussi d'excellentes au couvent de Saint-Onuphre.

en fait de beaux-arts, des trésors qui suffiraient à illustrer une grande capitale de ce côté-ci des Alpes. Telles sont les richesses artistiques de l'Italie, que bien peu d'étrangers connaissent cette ville, même de nom; en toute autre contrée, elle serait pour les artistes et les amateurs le but d'un pèlerinage; mais elle est en Italie, et l'on n'y va qu'autant que la route qu'on suit y aboutit; on s'y arrête, si le *vetturino* y fait reposer ses chevaux; c'est au hasard, à un accident heureux, qu'on doit de franchir ses portes, car la route tourne autour des murs extérieurs, et le voyageur qui visite Florence, Rome et Naples, uniquement pour obéir à la mode et *tuer le temps*, a la meilleure raison du monde de n'avoir pas vu Fano : la poste n'y entre pas.

Toute l'école bolonaise semble s'y être donné rendez-vous : Louis Carrache, Guido Reni, le Dominiquin, l'Albane, le Guerchin. D'autres peintres y ont laissé quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre, entre autres le Pérugin, Raphaël, Palma Vecchio, et, chose bien rare en Italie, Van Dyck, qui a peint sur pierre le portrait d'un Raynalducci [1].

Dans la cathédrale, il y a seize fresques du Dominiquin, dont les sujets sont tirés de la vie de la Vierge; elles ont souffert dans un incendie qui consuma une partie de l'église; mais, malgré ces traces enfumées, la plupart sont dans un état de conservation très-satisfaisant : le *Mariage*, l'*Annonciation*, la *Nativité*, sont d'une beauté qu'il n'a jamais surpassée; la *Visite de Marie à Élisabeth* est surtout remarquable par une expression de pureté et de candeur qui ne se rencontre certainement pas à ce degré dans aucun de ses autres ouvrages [2].

Les mauvais sentiments de rivalié et de jalousie qu'Annibal avait entretenus envers son frère Augustin s'étaient infiltrés dans l'école : ils empoisonnèrent la vie du Dominiquin, en butte à la haine de Lanfranc; ils éclatèrent en hostilités ouvertes entre l'Albane et Guido Reni. Ce dernier, qu'Annibal Carrache avait cherché à op-

[1] Ce Van Dyck ne serait-il pas Daniel, et non pas le célèbre Antoine? Daniel Van Dyck était, au commencement du dix-septième siècle, conservateur de la galerie de Mantoue, et avait de la réputation comme peintre de portraits.

[2] C'est dans le collége Folfi qu'on voit encore cette célèbre figure de *David portant la tête de Goliath*, qui suffirait seule, dit Lanzi, pour éterniser le nom d'un artiste. — Le musée de Genève possède un magnifique tableau, même sujet, attribué au Dominiquin, mais que des connaisseurs éclairés croient être de Spada, élève des Carrache et de Caravaggio, plus tard imitateur du Parmigianino, dont ce tableau rappelle, en effet, le dessin par l'élégance des figures.

poser au Dominiquin, devint bientôt l'antagoniste d'Annibal lui-même, qui voulut alors lui susciter un rival dans le Guerchin. Lanfranc vivait mal avec tous ses condisciples.

Quelle différence entre cette école des Carrache et l'école de Raphaël! et combien la comparaison entre elles grandit encore cette noble et aimable figure du peintre d'Urbin! Cinquante artistes travaillaient sous la direction de Raphaël, tous peintres de talent, quelques-uns du plus haut mérite; tous vivaient dans un parfait accord; il semble que leur cœur, aussi bien que leur génie, s'absorbait dans le génie et le cœur du maître. Lui mort, cette unité de sentiments et de vie artistique est rompue; l'école n'existe plus. L'école des Carrache survit aux maîtres, mais le lien commun ne se manifeste que par la jalousie et les inimitiés.

Guido Reni — 1575-1642 — abandonna les Carrache pour se faire l'imitateur de Polydore de Caravaggio [1], alors en grande faveur. Une réflexion d'Annibal le conduisit à se créer un style presque en tous points l'opposé de sa première manière. Un jour qu'ils examinaient ensemble un tableau de Polydore, Annibal Carrache fit observer qu'au lieu de la lumière pâle et incertaine qui domine chez ce peintre il faudrait une lumière franche et éclatante; opposer à sa douceur la rudesse; substituer à ses contours mal définis un trait bien accentué, et remplacer des formes vulgaires par des formes élégantes et bien choisies. Le Guido, frappé de cette critique, chercha le nouveau style que lui indiquait son maître. Il s'attacha à trouver une beauté idéale, mais plutôt dans les formes que dans l'expression.

C'est là un des traits caractéristiques de l'école des Carrache, que ses plus grands élèves, Dominiquin, Guido Reni, l'Albane, ont en général montré peu d'aptitude à rendre une expression passionnée en même temps que noble. Dans les sujets de ce genre, le Dominiquin est froid, théâtral; Guido a une grâce tout à fait déplacée; l'Albane est le type d'une élégance artificielle qui n'admet pas même l'idée que la passion soit possible.

Peu de peintres ont été aussi inégaux que Guido Reni, quoique

[1] Plusieurs écrivains ont confondu, dans cette circonstance, Polydore, élève de Raphaël, avec Michel-Ange de Caravaggio, sans remarquer que la critique d'Annibal Carrache ne pourrait s'appliquer à aucune des œuvres de Michel-Ange de Caravaggio.

ses peintures aient un caractère si marqué, qu'il est plus facile de les reconnaître que celles de tout autre artiste. Si l'amateur ne se contente pas du masque; si, sous la contraction ou l'expansion des traits, il veut découvrir la véritable passion que révèlent mille symptômes impossibles à décrire, Guido Reni est un artiste très-incomplet; il est, au contraire, artiste admirable pour celui qui ne demande à l'art que la forme et la couleur. Nous parlons de son œuvre en général, et non pas des quelques exceptions qu'on y trouve, telles, par exemple, que la fresque peinte par lui à la chartreuse de Naples; c'est une *Nativité*, et, dans cette fresque, les femmes et les enfants qui adorent l'enfant Jésus ont une expression d'une beauté et d'une vérité admirables, mais bien plus faciles à atteindre dans de pareils sujets que dans la représentation des grands mouvements de l'âme.

Le chef-d'œuvre qui caractérise le mieux la manière de cet artiste, c'est le *Char des Heures*, ou, pour mieux dire, l'*Aurore précédant Phœbus sur son char*, magnifique fresque qui couvre le plafond d'un pavillon dans le jardin du palais Rospigliosi, à Rome. Tout le monde la connaît, au moins par la gravure. Ce sont les sujets de ce genre qui conviennent le mieux au talent de Guido : à Rome, le *Saint Michel;* la *Fortune*, au Capitole; l'*Hélène*, du palais Spada; l'*Hérodiade*, des Corsini; la *Madeleine*, de Barberini; la *Purification*, à Modène; *Job*, à Bologne; *Saint Thomas*, à Pesaro; l'*Assomption*, à Gênes. « Ces peintures, dit Lanzi, sont les prodiges du Guido. »

Il avait étudié Raphaël de la même manière que le Parmigianino, Paul Véronèse et le Correggio, non pas pour découvrir le secret de la beauté des Madones de Raphaël, mais pour attraper quelque chose du caractère extérieur; comme ces écrivains qui ne voient la naïveté de Montaigne et d'Amyot que dans la tournure de la phrase et l'emploi de certains mots. C'est ce qu'un historien des beaux-arts a dit, en croyant faire l'éloge de cet artiste : « Il n'y a point d'action, point d'attitude, de sentiment, qui puisse altérer la beauté de ses figures; il les tourne de tous côtés, les reproduit dans toutes les positions, et jamais elles ne paraissent moins agréables[1] » C'est fort notre avis; mais, à nos yeux, c'est une critique, et non pas un éloge.

« Ce qui surprend davantage, continue Lanzi, c'est la variété

[1] Lanzi.

qu'il met dans cette beauté; avantage qu'il ne devait pas moins à son imagination féconde qu'à ses études. En dessinant jusque dans ses dernières années à l'Académie, il combinait toujours des choses nouvelles, afin que le beau fût varié dans ses peintures et qu'elles fussent exemptes, par ce moyen, de produire la satiété. Il se plaisait à faire des visages qui regardent en haut, et il disait qu'il avait cent manières diverses de les reproduire. C'est ainsi qu'il variait de toutes les façons imaginables les plis des draperies; il ne mettait pas moins de soins à rendre cette diversité frappante dans les coiffures des têtes jeunes : il disposait leurs cheveux de mille manières, tantôt dénoués, tantôt arrangés avec art ou négligés à dessein; ou bien il les enveloppait de voiles, de réseaux ou de turbans, et toujours avec une grâce nouvelle. Il multiplia avec la même fécondité les têtes de vieillards, dans lesquelles il exprima, de la manière la plus naturelle, les inégalités de la peau et la chute de la barbe, en tournant les mèches dans tous les sens, en les animant par certaines touches hardies et fermes, en déterminant leurs formes par des jets de lumière de l'effet le plus heureux. Le palais Pitti, la galerie Barberina et la galerie Albana renferment des têtes de ce genre, de la main du Guido; ce sont les moins rares de ses ouvrages. Il mit aussi un grand soin à varier le ton des chairs : dans les sujets gracieux, il les fit d'une grande blancheur, et il y ajouta certaines nuances plombées et azurées, mêlées à des demi-teintes auxquelles on a reproché un peu de maniérisme. »

Tout cela est d'une grande vérité; on ne saurait mieux apprécier le Guido; mais, pour bien comprendre la place qu'il occupe dans l'histoire de la peinture, il suffit de supposer que ces éloges s'adressent à Raphaël, et le sentiment même de leur insuffisance donnera la mesure de la distance qui sépare ces deux maîtres. Qui jamais s'avisa de louer Raphaël de savoir arranger de mille manières des coiffures, des voiles, des turbans, des mèches de cheveux, et d'imaginer des positions de tête et des airs de visage, comme une coquette émérite qui s'apprête devant son miroir à jouer un rôle dans un salon?

Dans les derniers temps de sa vie, Guido, qui s'était adonné au jeu et perdait, aussi vite qu'il les recevait, les sommes immenses qu'on lui payait pour ses peintures, tomba dans la misère et le mépris; il ne travailla plus que pour se procurer les moyens de

satisfaire à son insatiable passion; ses peintures, faites à la hâte, sans soins et sans inspiration, perdirent peu à peu toutes les qualités qui avaient donné de la valeur à ses premières productions.

L'Albane — 1578-1660 — n'avait pas élévé sa pensée jusqu'aux hautes régions de l'art; sa vie, fort douce, fort épicurienne, explique la nature de son talent. Il possédait une *villa* délicieuse, qui lui offrait en abondance ces sites magnifiques, gracieux, variés, que l'on admire dans ses tableaux; sa femme lui servait de modèle pour ses Vénus, et douze enfants, tous d'une beauté remarquable, lui offraient cette troupe d'amours et de chérubins qui peuplent ses riants paysages[1]. Quelquefois Albane a tenté de peindre des sujets religieux; mais ses anges sont encore des amours, et ses Madones des Vénus. En ce genre, l'une de ses meilleures compositions, qu'il a souvent répétée, c'est l'*Enfant Jésus endormi sur la croix.*

Tous ses ouvrages, paysages et figures, ont ce caractère de décor qui plaît à l'œil, mais qui ne va jamais jusqu'à l'âme. L'élégance est tout extérieure, elle s'élève bien rarement à la grâce intellectuelle; ses *jeux et ses ris* sont ceux de l'Opéra, et non pas cette gaieté innée, naturelle, que donnent l'innocence et le plaisir.

Mais, si l'on ne cherche dans les œuvres de ce peintre que ce que peuvent donner de tels sujets, il faut lui reconnaître un grand mérite dans la manière de grouper ses personnages et d'animer l'action. C'est surtout comme paysagiste qu'on peut étudier l'Albane dans le très-petit nombre de ses peintures qui ont résisté à l'action du temps. Le coloris est d'une grande vérité, et, après Claude Lorrain, je ne connais pas de peintre qui ait mis plus de perspective aérienne dans ses paysages; ses lointains sont d'une extrême finesse; or il ne faut pas oublier que l'Albane a précédé Claude de plus de vingt ans; il était célèbre quand celui-ci grillait les côtelettes d'Agostino Tassi.

L'Albane aussi s'est survécu à lui-même; il peignit longtemps encore après que son talent avait déchu au-dessous de la médiocrité.

Le Guerchin — G.-F. Barbieri, 1590-1666, — n'est considéré comme appartenant à l'école des Carrache qu'en raison de la na-

[1] On s'est moqué de cette circonstance, que tous les biographes de l'Albane ont rapportée; mais il est plus ridicule de supposer qu'il avait besoin de faire poser sa famille pour les groupes qu'il peignait que d'admettre qu'il s'inspirait des gracieuses figures dont il était entouré.

ture de son talent; il ne fut jamais leur élève. Augustin était mort quand le Guerchin était encore enfant; Annibal ou Louis auraient pu diriger ses premières études; mais, outre qu'il ne fit pas alors de résidence à Bologne, il s'était lié, dès son arrivée à Rome, avec un artiste d'assez médiocre talent, dont il devint le disciple, Secchi, surnommé le *Caravaggio*, ou plutôt le Caravaggino[1].

Qu'il ait étudié les œuvres des Carrache et celles de Michel-Ange de Caravaggio, cela n'est pas douteux; mais ce fut sans recevoir directement les conseils de ces maîtres. Il forma son style sur ces deux manières, presque opposées l'une à l'autre.

La réforme de la peinture, au commencement du dix-septième siècle, avait ce double caractère, que les Carrache cherchaient à ramener au dessin de l'antique et à l'étude des grands peintres du siècle précédent, tandis que le Caravaggio s'attachait exclusivement à reproduire la nature pittoresque.

Cette double tendance est très-visible, même dans l'école des Carrache; Guido Reni montre dans ses tableaux d'évidentes réminiscences de l'antique; la *Vénus* de Praxitèle, les *Niobés*, se retrouvent fréquemment dans ses compositions, tandis que ses effets de clair-obscur sont empruntés au Caravaggio.

Le Guerchin chercha aussi à concilier ces deux caractères. De là la supériorité qu'il a sur le Caravaggio lui-même, et son infériorité, comparé au Dominiquin, qui a conservé plus d'originalité. Par la composition et le dessin il appartient à la haute école; par son coloris et ses effets d'ombre et de lumière il est le disciple de l'école romantique ou plutôt de l'école pittoresque; car de romantisme il n'était heureusement pas encore question.

Son chef-d'œuvre est la *Sainte Pétronille*, le plus beau tableau de la galerie du Capitole, à Rome, et l'une des trois merveilles de la peinture dans le monde entier[2].

Une critique sérieuse cependant s'attache au sujet lui-même: est-ce l'inhumation ou l'exhumation de Pétronille? Les deux versions sont également possibles. Selon la légende, sainte Pétronille, fille de l'apôtre saint Pierre, avait été enterrée dans un cimetière,

[1] Ce qui a induit en erreur plusieurs écrivains, qui font du Guerchin l'élève et l'ami intime de Michel-Ange de Caravaggio, mort en 1609. Les trois peintres qui portent le surnom de Caravaggio ont été l'occasion de bien des erreurs pour les gens qui n'y regardent pas de près.

[2] copie en mosaïque est à Saint-Pierre.

sur le chemin d'Ardée. Au huitième siècle, le pape Paul III fit retirer le corps pour le placer dans l'ancienne métropole de Saint-Pierre, et, malgré les huit siècles passés en terre, la sainte fut trouvée dans un état de conservation aussi miraculeux que sa beauté.

Sur le devant, deux hommes soutiennent par des langes le corps d'une femme à demi dans la tombe; à droite, un jeune seigneur, richement vêtu, et deux spectateurs, montrent, à la vue de la sainte, un étonnement mêlé d'admiration; cette expression est plus marquée encore sur la figure d'un clerc, qui s'avance, un cierge à la main, pour plonger un regard dans la fosse. Au fond, des femmes pleurent. Toute la partie supérieure de la peinture est occupée par une vision de sainte Pétronille, reçue dans le ciel par Jésus-Christ.

Si c'est l'ensevelissement, la beauté de Pétronille est un fait peu commun, mais nullement miraculeux; or supprimez le miracle, le sujet n'offre plus qu'un médiocre intérêt. Si c'est l'exhumation, pourquoi ces femmes pleurent-elles à la vue du miracle? Si c'est l'ensevelissement, pourquoi le jeune seigneur, qui, dans cette opinion, représente le fiancé de la défunte, ne pleure-t-il pas? Sa résignation ferait assurément le plus grand honneur à sa religion, mais il n'est pas même résigné, il a tout juste cette bienséante tristesse que commande une si solennelle cérémonie. Quant à la réception dans le ciel, qui, au dire des uns, prouve qu'il s'agit de l'enterrement immédiatement après la mort, puisque Pétronille, en sa qualité de sainte et de fille de l'apôtre qui tient les clefs du paradis, n'a pas dû attendre pendant huit cents ans d'y être admise, il faut se rappeler que les peintres ne se sont jamais fait scrupule de lier ainsi deux événements parfaitement distincts et souvent accomplis à des époques très-éloignées l'une de l'autre. Il n'est pas rare de voir une Nativité dans le fond d'un tableau représentant les fiançailles de Marie, ou, dans une Nativité, d'entrevoir le Calvaire; ces licences poétiques n'ont rien de choquant lorsque le sujet subsidiaire n'intervient point avec le principal. Le dessin est si beau, la composition si saisissante, le coloris si lumineux, l'effet si puissant, qu'il n'existe peut-être pas une autre peinture qui, à la première vue, s'empare aussi vivement de l'imagination.

La figure du Christ, qui reçoit sainte Pétronille, est du plus beau caractère, elle rappelle les plus nobles conceptions des artistes du

quinzième siècle; mais l'ensemble de la scène a je ne sais quoi d'olympique; les anges et les chérubins sont si semblables aux génies et aux Cupidons, que l'impression produite n'est certes pas en harmonie avec une pensée chrétienne. L'imitation du Correggio n'est peut-être que la conséquence inévitable d'un sujet vu d'en bas, et offrant ainsi les raccourcis que ce grand maître se plaisait à reproduire ; toutefois, dans les figures d'anges, cette imitation est frappante.

La coupole de la cathédrale de Plaisance est une des œuvres capitales du Guerchin; elle représente des prophètes, des sibylles, des chœurs d'anges; la couleur est remarquablement belle; on dit que le Guerchin s'était efforcé de rivaliser pour le coloris avec les œuvres que Pordenone avait faites à Plaisance, et entre autres la coupole de Santa Maria della Campagna, l'une des merveilles de l'école de Venise[1].

Il y a trois manières dans l'œuvre du Guerchin; la seconde est la meilleure. Il voulut, vers la fin de sa carrière, imiter le Guido, dont le style était le plus à la mode; ce n'était pas sa conviction qui l'y portait, mais le désir d'obtenir la popularité, et, avec elle, tous les avantages qui en découlent; il n'eut pas le courage de résister à l'invasion du mauvais goût; son coloris devint faible, sans vérité et sans charme. Le Guerchin avait eu plus d'inspiration, plus de force et d'originalité que Guido Reni, cela ne l'empêcha pas de tomber aussi dans le maniérisme.

Après les artistes célèbres dont nous venons de nous occuper, l'école de Bologne compta encore des peintres dont le mérite est incontestable si on le compare à celui de leurs successeurs, mais qui fut toujours un mérite d'emprunt, et qui n'a eu aucune influence sur le développement de l'art.

Avec le système des Carrache, le nombre des artistes de second ordre augmente; les artistes de génie disparaissent entièrement. Après eux, il n'y a plus à citer un seul nom dont l'éclat, comme au siècle de Léon X, jetterait dans l'ombre ceux qui de nos jours brillent au premier rang.

[1] Cette coupole offre une étrange particularité; parmi les sujets bibliques, sont intercalés des sujets mythologiques : l'*Enlèvement d'Europe*, l'*Ivresse de Silène*, *Vénus et Adonis*, *Diane entourée de nymphes et de satyres*, etc.

Le *proprio motu* ne se rencontre plus que très-rarement; à peine pourrait-on citer entre les peintres modernes un ou deux artistes distingués par cette rare qualité, et encore ne seraient-ce pas des Italiens.

Chez les Carrache et leurs plus illustres élèves, on découvre bien peu de cette inspiration individuelle si remarquable et si abondante chez les maîtres du quinzième siècle et de la première moitié du seizième. L'école de Bologne était basée sur l'imitation; or rien de plus contraire au développement du génie. Cela est si vrai, que les Carrache eux-mêmes, par cela seul qu'ils ont conçu ce système, sont supérieurs à tous les artistes qui l'ont pratiqué; ce fut leur pensée qu'ils mirent en œuvre; pour les autres, ce fut une recette dont ils se servirent avec plus ou moins d'habileté en gens de métier, et qui fut pour eux un but, non un moyen.

Ce que M. Vinet, ce penseur si profond et si vrai, a dit de l'esprit littéraire peut s'appliquer également à celui des arts; la source est la même, le but aussi. Ses paroles résument si bien notre pensée, que nous ne résistons pas au désir de les reproduire. D'ailleurs, nous ne nous sommes point fait de scrupule d'emprunter tout ce qui pouvait concourir au but que nous nous sommes proposé, et ce n'est pas au moment de terminer notre tâche que nous renoncerons à un secours si efficace.

« . . . . Les caractères de l'art, comme ceux de la philosophie, s'altèrent dans les préoccupations d'un but actuel et pratique. Ceci est incontestable, et c'est par là que nous nous expliquons pourquoi le dix-huitième siècle fut moins littéraire, et même aussi moins philosophique que son devancier immédiat. (Pour la peinture, c'est déjà le dix-septième siècle, comparé au précédent.) Tous les arts, et la philosophie avec eux, réclament un noble désintéressement de la pensée; tous aspirent vers l'idée pure. Mais cette doctrine ne va point à établir que l'art, pour être pur, doit s'absorber dans la pensée de la forme. Comment gagnerait-il quelque chose à mentir à son origine? N'exista-t-il pas comme moyen avant d'être offert comme but? Chercha-t-on d'abord une idée pour des expressions, ou des expressions pour une idée? Qu'est-ce donc, aux yeux de la conscience humaine, que l'art séparé de son objet, ou se faisant de son objet une simple occasion? Ce qui est certain, c'est que, posé sur cette base, l'art dépérit comme art, et que la recherche exclusive de la forme ruine la

forme elle-même. L'éducation littéraire (*lisez:* artistique) obligée de traiter de la forme à part, de concentrer l'attention, durant des années, sur des mots et sur des phrases (*lisez :* des yeux, des nez, des oreilles, des bouches et des têtes), l'éclat plus bruyant des succès, le charme plus sensible des travaux où la recherche de la forme prend nécessairement une grande place : tout cela tourné, ce semble, à l'avantage de l'art, n'a trop souvent pour effet que de l'amincir et de l'évider. Une pensée forte, un ferme savoir, sont les premières conditions de l'art, et, comme on l'a fort bien dit, il n'y a que les substances compactes qui soient susceptibles d'un beau poli. »

Les réflexions que l'école de Bologne nous a suggérées mettent en exemple les principes énoncés par M. Vinet. Guido, que certains auteurs considèrent comme la personnification la plus complète de cette école, nous a fourni l'occasion de montrer combien, chez elle, la forme prévalut sur la pensée; « chercher une idée pour une expression, » n'est-ce pas là ce qui frappe le plus dans l'art moderne dont les Carrache sont les créateurs? On fait un tableau en vue de certains effets de couleur et de clair-obscur; que de figures qui ne sont que des mannequins sur lesquels l'artiste étale la combinaison de ses étoffes, ou qui prennent certains airs de tête, comme le comédien qui se grime pour personnifier un rôle!

Vers la fin du dix-huitième siècle, il y eut en Italie, ainsi qu'en France, comme une seconde Renaissance. L'Italie fut encore la première à ouvrir cette nouvelle voie. La corruption des mœurs amenait enfin une fermentation dans les idées; sans se rendre compte ni du but ni des moyens, on marchait vers la réforme. En France, c'est par les lettres qu'elle commença; en Italie, ce fut par les arts; et, comme si le sol était épuisé, ce furent des étrangers qui y donnèrent la première impulsion.

Winkelmann, par ses savantes recherches sur l'antiquité, en réveilla le goût; R. Mengs, par sa critique artistique, ramena les peintres à l'étude des grands maîtres, aux saines doctrines, aux vrais principes. Mais l'étude et la critique ne suffisent pas : l'une fortifie le génie, l'autre le dirige et l'éclaire; ni l'une ni l'autre ne le créent. Les arts plastiques sortirent de l'ornière où ils se traînaient misérablement, mais aucun grand artiste ne surgit.

En France, on place Greuze au nombre des réformateurs de la peinture, et l'on a raison ; car, chez lui, si la forme est souvent imparfaite, il y a abondance d'originalité; il s'est inspiré de la nature même, et il a suivi son propre instinct dans le choix de ses sujets; bonhomme, il ne s'est pas fait héroïque; dans ses scènes les plus dramatiques, il n'a pas visé au grand style; mais aussi que de vérité et de charme dans la plupart de ses œuvres ! Son contemporain Vien, le maître de David, plaçait dans l'imitation des grands maîtres la base de sa réforme; il tentait de refaire ce qu'avaient fait les Carrache, c'est-à-dire que pour lui aussi la forme devint le but tout autant que le moyen ; voilà ce qui le préoccupait et ce qui préoccupa bien davantage son élève David.

Quand David vint à Rome, il n'y avait plus dans cette immortelle capitale des beaux-arts qu'un seul peintre de quelque mérite, Pompeo Batoni — 1708 à 1787, — et lui aussi avait commencé sa réforme en revenant à l'étude de l'antique et de Raphaël, étude qu'il affermissait par ses travaux d'après nature. A l'opposé de David, il ne faisait pas ses tableaux d'après des *académies*, il avait horreur du *modèle* vivant autant que du mannequin, trouvant avec raison qu'il faut surprendre la nature et non pas la faire poser. Mais Batoni n'était qu'un homme de talent, il n'eut pas l'autorité du génie; sa réforme ne s'étendit pas au delà de lui-même; il fit de beaux tableaux, d'un coloris charmant, devant lesquels on s'arrête avec plaisir, mais il ne créa pas une école. Il y a de lui, à Rome, dans l'église de Santa Maria degli Angeli, une peinture représentant la *Chute de Simon le magicien*, qui est bien certainement le chef-d'œuvre romain du siècle dernier; cette production très-remarquable, qui semblait annoncer une ère nouvelle, ne fut suivie d'aucun résultat.

C'est de l'étranger que l'Italie devait recevoir l'impulsion. Le séjour de David à Rome, alors que Batoni s'éteignait dans une longue vieillesse, et surtout l'influence de la France républicaine, donnèrent à cette réforme le caractère passionné et exclusif de la politique du jour, dont le peintre David s'était si tristement fait le représentant.

Les idées littéraires, le théâtre surtout, subissaient également ce retour aux formes de l'antiquité; cet engouement populaire s'empara de tous les éléments de la société : les costumes, les ameublements, les arts, le langage, les noms, tout fut grec ou romain.

Nous l'avons déjà dit, cette réforme, David la poussa à l'excès; il tomba dans l'abus opposé à celui qu'il voulait détruire; en haine de l'afféterie et des mignardises, sa peinture fut froide, sévère et roide comme le marbre. Mais, si l'on en juge par son admirable portrait de Pie VII, quels chefs-d'œuvre de vérité et d'inspiration n'eût-il pas accomplis si, moins préoccupé de l'art, il eût cédé davantage à sa propre inspiration! Toute sa vie est pleine de cette lutte entre la forme et l'idée; partout on y retrouve la trace de l'amour de la nature étouffé par un système préconçu.

L'influence de David fut grande en Italie. Là, plus qu'ailleurs, le mauvais côté de cette réforme aurait pu être atténué, parce que la nature y est si riche en types admirables, que, pour n'y pas revenir sans cesse, il faut ou un aveuglement complet ou une force de volonté qui ne saurait être de longue durée. Et pourtant, l'expérience le prouve, ces richesses furent perdues pour les artistes italiens; ils s'épuisèrent à la recherche de je ne sais quelles idées factices et mesquines, quand la nature leur fournissait en abondance les sujets les plus nobles et les formes les plus parfaites.

La réforme a donc été à peu près stérile pour eux. Il y a bien quelques noms à citer, mais ils sont rares, et les rayons de leur gloire n'ont pas franchi les Alpes : Pietro Benvenuti à Florence; Cammuccini, à Rome; Massimo Azeglio, à Turin, celui-ci plus illustre encore comme écrivain, comme vrai patriote, réunissant aux nobles aspirations d'une imagination d'artiste les vues pratiques de l'homme d'État[1]. Une demi-douzaine d'artistes ayant un talent facile, spirituel, élégant dans la peinture de genre, et une vingtaine d'habiles fabricants de vues d'intérieurs, de villes, de monuments, de scènes populaires ou de copies des chefs-d'œuvre du grand siècle, voilà toutes les richesses artistiques de l'Italie, quant au personnel de son école moderne.

Pietro Benvenuti, né à Pérouse, a été longtemps directeur de l'Académie de Florence; sa *Judith montrant la tête d'Holopherne* (à la cathédrale d'Arezzo), son *Pyrrhus tuant le roi Priam, après la prise de Troie*, qui est dans la galerie Corsini, à Florence, sont au nombre des meilleures productions de l'école de David. Cet artiste a dû en grande partie sa célébrité à un tableau historique qui est maintenant en Angleterre. « Il représente, dit Schlegel, un

[1] Massimo Azeglio peignait le paysage historique avec une poésie et un talent d'exécution très-remarquables; ses œuvres ont en Italie une grande popularité.

événement qui n'a jamais eu lieu, une scène de nuit où il montre les Saxons prêtant à Napoléon le serment de fidélité, ce qui est à peu près aussi vrai que les uniformes qu'il a donnés aux soldats.»

Cammuccini, de Rome, est le plus célèbre artiste de cette nouvelle école : son style est grand, un peu dans le genre de décor si caractéristique de la manière bolonaise ; mais ses dessins sont supérieurs à ses peintures.

Canova et Appiani sont les seuls noms dont la grandeur et le retentissement aient répandu sur l'Italie un nouvel éclat.

Cet éclat même n'a été que passager. Comme, au milieu des débris d'un vaste incendie, une flamme mourante vient à jeter quelques lueurs et s'éteint aussitôt, de même, dans cette Italie si riche en monuments, les beaux-arts ne vivent plus que dans les souvenirs ; le feu sacré n'a plus qu'une lumière pâle et sans chaleur ; le foyer a été transporté sous d'autres climats.

Les expositions annuelles des beaux-arts offrent bien peu d'œuvres dignes d'arrêter les regards du véritable amateur. Les peintures de mérite sont de très-rares exceptions.

L'Italie est le vivant témoignage de cette vérité que, pour l'homme, rien n'est immuable, pas même dans ce domaine de l'intelligence où les conquêtes, mises sous la garde de l'humanité tout entière, sembleraient ne pouvoir jamais périr.

On devrait croire que, si un génie de premier ordre, un de ces génies qui ont fait faire au progrès des pas fermes et marqués, vient à disparaître, la voie étant toute tracée, ceux qui suivent ne peuvent plus s'égarer. Il n'en est point ainsi.

Il y a trois cents ans que Raphaël est mort, et, de tant de peintres qui sont venus après lui et les grands maîtres ses contemporains, nul n'a su s'approprier à la fois la sublimité de son expression et la magie du coloris du Titien ; la grâce du Correggio ne s'est jamais rencontrée unie à la noblesse de la pensée, au choix des contours : union qui eût porté l'art à sa dernière limite. Les Carrache conçurent l'espoir de concentrer dans leur école les mérites spéciaux de toutes les autres, et ils ne parvinrent pas à égaler un seul de ces maîtres qu'ils aspiraient à surpasser. Après les Carrache et le Dominiquin, l'art continua à décliner ; les générations suivantes perdirent jusqu'à la faculté de discerner le beau.

Quelle est donc cette force cachée qui arrête l'humanité au mi-

lieu de sa course, qui la force à rétrograder et flétrit cette espérance la plus chère, la plus noble de toutes, celle de s'élever jusqu'à la perfection?

Il en est de ces génies créateurs, lorsqu'ils viennent à disparaître, comme du soleil, qui, en descendant sous l'horizon, laisse dans l'atmosphère une teinte générale, dont le reflet jette sur tous les objets un même ton de couleur, une teinte dominante, qu'il est impossible de neutraliser. Tous les yeux sont affectés de la même manière, tous voient de même. Il faut que la nuit se fasse pour anéantir cette impression, et rendre à notre vue la liberté de juger chaque objet avec vérité.

Pope disait qu'Homère, semblable à un grand astre, entraîne dans son tourbillon tout ce qu'il rencontre dans la sphère de ses mouvements. Il en est de même de tout grand génie, aussi bien dans les beaux-arts qu'en poésie. La méthode de ces maîtres, de ces chefs d'écoles, justement admirée, devient pour chacun un but d'étude, le modèle par excellence. Chacun l'adopte, l'artiste, l'amateur, le public qui se pose en juge, et l'on ne trouve d'attrait qu'à ce qui se rapproche de ce nouveau type, qu'à ce qui flatte ce goût, d'autant plus entraînant qu'il est plus général. S'en écarter dans les premiers temps, c'est vouloir ne pas plaire : c'est s'engager dans une route que l'engouement populaire tiendra pour fausse et mauvaise.

C'est donc une nécessité pour qui vient après ces grands génies que de les imiter. Or quel imitateur s'éleva jamais à la hauteur de son modèle, surtout si celui-ci est plein de verve et d'originalité?

Le génie, pour être créateur, doit prendre sa puissance en lui-même; ce n'est pas l'inspiration d'autrui, c'est la sienne propre qui peut être ce souffle de vie, sans lequel l'artiste n'est plus qu'un copiste ou un imitateur.

Ce n'est pas tout. Ceux qui suivent veulent aller plus loin encore que leur devanciers, et finissent par tomber dans l'exagération et le ridicule. N'est-ce pas ainsi que l'admirable style poétique du quatorzième siècle fut corrompu par Marini et les *seicentisti*, en même temps que les successeurs de Léonard de Vinci, de Raphaël, de Michel-Ange, du Titien, jetaient la peinture dans une rapide décadence; que la secte des *tenebrosi* a terni le brillant coloris de l'école vénitienne; que les belles formes grecques de

l'architecture de Palladio ont été dénaturées, d'abord par Scamozzi. et ensuite, bien plus encore, par Borromini ?

Il n'est que trop vrai, l'expérience le démontre : après les grands artistes, l'art, au lieu d'avancer encore, tombe en décadence, et, s'altérant de plus en plus, arrive enfin à une manière complétement mauvaise : c'est la nuit. Après cette nuit, brille une nouvelle aurore qui ramène la lumière. Mais, hélas ! ce n'est pas la vie humaine qui sert de mesure à ces longues périodes : pour une seule génération qui voit la pure lumière, combien qui se succèdent dans le crépuscule ou les ténèbres ! La nature est avare de grands génies ; il lui a fallu des siècles pour former Raphaël, et il a vécu trente-sept ans ! Michel-Ange a vu se lever l'aurore et se coucher le soleil de cette génération d'immortels artistes.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.

LA MOSAÏQUE.

LA RENAISSANCE.

DES ARTISTES FLORENTINS AU QUINZIÈME SIÈCLE.

DÉCOUVERTE DES ANTIQUES.

DÉCOUVERTE DE LA GRAVURE SUR MÉTAL.

LÉONARD DE VINCI.

MICHEL-ANGE BUONAROTTI.

LE PÉRUGIN.

RAPHAEL.

ÉCOLE ROMAINE.

ÉCOLE DE FLORENCE.

DU PAYSAGE.

ÉCOLE DE NAPLES.

ÉCOLE DE VENISE.

ÉCOLE LOMBARDE.

ÉCOLE DE BOLOGNE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.


WIDENER
WIDENER
AUG 2 4 2000
AUG 2 3 2000
CANCELLED
BOOK DUE
CANCELLED

